

SOYUT RESİM SANATINDA IŞIK VE RENK İLİŞKİLERİ

Ayhan ÇETİN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Ana Sanat Dalı

Danışman: Doç.Y.Hakan GÜRSOYTRAK

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kasım 2004

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

SOYUT RESİMDE IŞIK VE RENK İLİŞKİLERİ

Ayhan ÇETİN

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kasım 2004

Danışman: Doç. Y.Hakan GÜRSOYTRAK

Renk denilen olgu, ışığın bir elementi olarak varlık kazanmaktadır. Nesnelerin üzerine düşen ışığın bir kısmı nesne tarafından emilir, geriye kalanı ve bize yansıyan ışığı ise nesnenin kendi rengini verir. Işık da ışın yansıtan bir enerjidir. Işığın boşlukta hareket etmesiyle oluşan farklı uzunlukta dalga boyları vardır.

20. Yüzyıl'da ortaya çıkan Soyut Resim sanatında ve daha önceki akımlarda renk ve ışık, resim sanatının vazgeçilmez bir ögesi olarak gerçeklik kazanmıştır. Ortaçağ resminde renk, simgesel bir anlatım gücüne dönüşmüştür. Rönesans sanatı ile birlikte simgeci ve sınırlı renk kuralı sona erer, ancak bu defa da rengin doğayı yansıtması ve açık-koyu ikilemi sınırlılığını gündeme gelmiştir. Rengin bağımsız bir anlatım aracına dönüşmesi Romantizm'le gündeme gelmiştir. Renk burada konudan ve biçimden soyutlanır ve ışık da parlıtlı bir görünüm olarak hayal dünyasını yansıtır. 19. Yüzyıl'da Empresyonizm akımı ile birlikte renk ve ışık, resim sanatının aracı olmaktan kurtulup, başlıbaşına bir eleman olarak resim sanatının bir ögesi durumuna geçerler. Burada resmin tek gerçekliğini renk ve ışık titreşimleri oluşturmaktadır. Cezanne'ın konuyu ortadan kaldırma girişimi ve rengin sıcak-soğuk ilişkileriyle hacmi ortaya çıkarma çabası, Kübizm'in ortaya çıkmasında önemli bir etmendir. Analitik Kübizm'de çok yüzeyle ve tonal bir resim anlayışı vardır. Burada ışık, çok yüzeylelikten dolayı tek kaynaklı değildir. Sentetik Kübizm'de yüzeyleler genişler, lokal renk anlayışı ortaya çıkar. Renk düz bir yüzey olarak tuvale uygulanır ve basık modle ortaya çıkar. Renk yüzeyleleri nesne durumuna geçerek ışık da rengin kendisinden gelmeye başlar

20. Yüzyıl başlarında resim sanatı doğayla olan ilişkisini koparmaya başlar. Kendi başına, nesneden bağımsız olarak kullanılan renk, boya değeri ve diğer renklerle olan ilişkileriyle ortaya çıkmaya başlar. Doğadan bağımsız olarak kullanılan renk, resim sanatında mutlak bağımsızlığına kavuşmaya başlar. Başka bir ifadeyle, renk, resim sanatında özerkliğini kazanarak otonomlaşır. Bunun sonucu olarak ışık da rengin kendisinden gelmeye başlar. Başka bir ifadeyle, ışık renkte olduğu gibi nesneyi açığa çıkarmada kullanılan bir araç durumundan kurtulup resmin kendisinden gelmeye başlar.

ABSTRACT

Colour occurs as an element of light. A part of light which falls down on objects is absorbed by objects, the rest part of light shows the colour of objects, light is energy which reflects ray. There are different long wave lengths constructed by light movement in space.

Colour and light in abstract art in twentieth century and previous currents were the main elements of the art. The colour in medieval picture turned into symbolic expression power ends with the art of Renaissance. Rule of symbolic and limited colour but reflecting the nature and the dilemma of light and dark limitation became a current issue. That colour transformed an independent expression tool, became a current issue with romanticism.

At this point, colour is abstracted from theme and form and also light reflects the dreamworld. In nineteenth century, colour and light were the main point of picture art with the Impressionism current instead of being secondary point. The unique reality of picture was constructed by vibrations of colour and light. The attention of Cezanne removing theme and struggle of revealing volume with colour's Kubism. There is a picture idea which has many surfaces and is tonal. Here light isn't a single source because of being many surfaces. Surface expands in syntetic Kubizm, local colour comprehension occurs. Colour is painted as smooth surface on canvas and occurs with olw relief. Surface of colour becomes object situation and light beings to come from colour, itself.

Picture atr beings to break off the relation with nature at the beginning of the twentieth century. Colour that is used itself and independently from object beings to appear with the value and relation ship of other colours. Colour which is used independently from nature beings to reach absolute independence in art. The colour is autonomous by getting autonomy in art. In other words, consequently, light begins to

come from colour itself. In other words, light loses the function of tool that is used to come out objects, begins to come from the picture itself.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ayhan ÇETİN'in "Soyut Resim Sanatında Işık ve Renk ilişkileri" başlıklı tezi **04 Kasım 2004** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim** Anasanat Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza_____

Üye (Tez Danışmanı) : Doç.Yavuz Hakan GÜRSOYTRAK

Üye : Doç.Zeliha AKÇAOĞLU

Üye : Doç.Gülbin KOÇAK

Prof.Dr.Nurhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	vi
ÖZGEÇMİŞ	vii
RESİMLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1
1. RENK VE IŞIK	6
1.1. Fizikte Renk Olgusu	6
1.2. Renk Zıtlıkları	8
1.2.1. Tamamlayıcı Zıtlık	8
1.2.2. Sıcak-Soğuk Renk Zıtlığı	9
1.2.3. Yalın Renk zıtlığı	10
1.2.4. Açık-Koyu Renk Zıtlığı	10
1.2.5. Eşzamanlı Zıtlık	11
1.2.6. Öznitelik Zıtlığı	11
1.2.7. Miktar Zıtlığı	12
1.3. Işık	13
2. RESİM SANATINDA IŞIK VE RENK	14
2.1. Rönesans ve Barok Sanatında Işık ve Renk	14
2.2. Romantizm'de ışık ve renk	18
2.3. Empresyonizm'de Işık ve Renk	19
2.4. Kübizm'de Işık ve Renk /	24
2.4.1. Cezanne'ın Sanatı ve Kübizm'e Etkisi	24
2.4.2. Kübizm	26
2.4.2.1. Analitik Kübizm	26
2.4.2.2. Sentetik Kübizm	28
2.5. Fovizm ve Ekspresyonizm'de Işık ve Renk	31

2.6. Fütürist Sanatta Işık ve Renk	33
3. SOYUT RESİM SANATINDA IŞIK VE RENK	36
3.1. Wassily Kandinsky	38
3.2. Paul Klee	39
3.3. Robert Delaunay	42
3.4. Piet Mondrian	43
3.5. Fernand Leger	45
3.6. Moholy Nagy	46
3.7. Kasimir Malewitsch	47
3.8. Nicholas de-Stael	49
3.9. Jackson Pollock	50
3.10. Clyfford Still	51
3.11. Mark Rothko	52
3.12. Franz Kline	53
3.13. Barnett Newman	54
3.14. Kenneth Noland	54
3.15. Ellsworth Kelly	55
3.16. Josef Albers	56
3.17. Adnan Çoker	57
3.18. Ferruh Başağa	59
3.19. Lucio Fontana	60
3.20. Yves Klein	61
3.21. Dan Flavin	62
3.22. Optik Sanatta Işık ve Renk	63
SONUÇ	65
KAYNAKÇA	67

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim 1.	Pierro Della Francesca, “Konstantin’in Düşü”, duvar resmi, 1460..... 14
Resim 2.	Leonardo da Vinci, “Kayalıklar Bakiresi”, ahşap üzerine yağlı boya, 185,5x120 cm. 1503..... 15
Resim 3.	Caravaggio, “Kuşkucu Tomas”, 1600 dolayları, Berlin Schlösser..... 16
Resim 4.	Delacroix, “Sardanapal’ın Ölümü”..... 18
Resim 5.	William Turner, “Kar Fırtınası”, tuval üzerine yağlı boya, 122x91 cm. 1842..... 19
Resim 6.	Claude Monet, “İzlenim-Güneşin Doğuşu.”..... 20
Resim 7.	Van Gogh, “yatak Odası”, tuval üzerine yağlı boya, 70x90 cm. 1881..... 22
Resim 8.	Paul Gaugin, “Kumsaldaki iki Tahitili Kadın”, tuval üzerine yağlı boya, 69x91 cm. 1891..... 23
Resim 9.	Paul Cezanne, “Yıkananlar” tuval üzerine yağlı boya, 210x250 cm. 1898- 1905..... 25
Resim 10.	Pablo Picasso, “Portrait Vaniel Kahnweiler”, tuval üzerine yağlı boya, 100x72 cm, 1910..... 27
Resim 11.	Pablo Picasso, “Klasik Büstlü Natürmort”, tuval üzerine yağlı boya..... 29
Resim 12.	Pablo Picasso, “Şişe, bardak ve keman”, tuval üzerine karakalem ve kolaj, 47x62 cm. Stockholm Modern Müze, 1912-13..... 29
Resim 13.	Pablo Picasso, “Guernica”, tuval üzerine yağlı boya, 350x780 cm, 1937. 30
Resim 14.	Henri Matisse, “Madam Matisse”, 40x32 cm. tuval üzeri Y.B. 1905..... 31
Resim 15.	Henri Matisse, “Bir Okyanusya anısı”, kolaj, 284x286 cm. 1953..... 32
Resim 16.	Ernst Ludwig Kirchner, “Model ile Birlikte Kendi Portresi”, tuval üzerine yağlı boya, 150x100 cm. 1910..... 33
Resim 17.	Umberto Boccioni, “Madde”, tuval üzereine yağlı boya..... 34
Resim 18.	Carlo Carra, “Penceredeki Kadın” tuval üzerine yağlı boya, 147x133 cm. Milano Dr. Riccardo Jucker Koleksiyonu, 1912..... 35
Resim 19.	Giacomo Balla, “Bir Otomobilin Hızı + Işıklar” 50x70 cm. tuval üzerine yağlı boya, 1913..... 35
Resim 20.	Wassily Kandinsky, “Composition-iv”, tuval üzerine yağlı boya, 159x250 cm. 1911..... 39
Resim 21.	Paul Klee, “Picasso’ya Saygı”, tahta üzerine yağlı boya, 35x30 cm. 1914 40

Resim 22.	Paul Klee, "Ad Parnassum", tuval üzerine yağlı boya, 1932.....	41
Resim 23.	Robertr Delaunay, "The three windows, the tower and the whoel", tuval üzerine yağlı boya, 130x195 cm, 1912.....	42
Resim 24.	Piet Mondrian, "Composition with red, yellow and blue", tuval üzerine yağlı boya, 39x35 cm, 1912.....	44
Resim 25.	Piet Mondrian, "Broadway Boogie-Woogie", tuval üzerine yağlı boya, 1942.....	45
Resim 26.	Fernand Leger, "Şehirdeki Diskler", tuval üzerine yağlı boya, 97x130 cm, 1920-1.....	46
Resim 27.	Moholy Nagy. "CHX", tuval üzerine yağlı boya, 96,5x76 cm, 1946.....	47
Resim 28.	Kasimir Malewitsch, "İsimsiz", tuval üzerine yağlı boya, 90x70 cm, 1916.....	48
Resim 29.	Kasimir Malewitsch, "Black square", tuval üzerine yağlı boya, 106x106,5 cm, 1913.....	48
Resim 30.	Nicolas de Stael, "Kırmızı Şişeler", tuval üzerine yağlı boya, 100x73 cm, 1955.....	49
Resim 31.	Jackson Pollock, "Numara 1A", tuval üzerine yağlı boya, 264x172 cm. 1948.....	50
Resim 32.	Clyfford Still, "-D No.1." tuval üzerine yağlı boya, 287x404 cm. 1957....	51
Resim 33.	Mark Rothko, "Green, White and Yellow", tuval üzerine yağlı boya, 60x80 cm.....	52
Resim 34.	Mark Rothko, "Untitled", tuval üzerine yağlı boya, 60x80 cm.....	52
Resim 35.	Franz Kline, "İsimsiz", tuval üzerine yağlı boya, 198x182. 1951.....	53
Resim 36.	Barnett Newman, "Sözleşme", tuval üzerine yağlı boya, 152x121 cm. 1949.....	54
Resim 37.	Kenneth Noland, "Mach II", tuval üzerine akrilik reçine, 23x43 cm. 1946.....	55
Resim 38.	Ellsworth Kellx, "Kırmızı-Yeşil-Mavi", tuval üzerine yağlı boya, 230x230 cm. 1965.....	56
Resim 39.	Josef Albers, "Karye Saygı", tuval üzerine yağlı boya, 76x76 cm. 1964.....	57
Resim 40.	Adnan Çoker, "Alan 2", tuval üzerine yağlı boya, 140x140 cm. 1998.....	58
Resim 41.	Adnan Çoker, "Çizgisel Ters Türk Üçgeni", tuval üzerine akrilik, 140x140 cm. 1998.....	58

Resim 42.	Ferruh Başağa, “Güvercinler”, tuval üzerine yağlı boya, 1982.....	59
Resim 43.	Lucio Fontana, “Mekansal Kavram”, tuval üzerine sulu boya, 52x52 cm. 1962.....	60
Resim 44.	Dan Flavin, “Untitled”, flöresan tüpleri.....	62
Resim 45.	Victor Vasarely, “Pal-Ket” tauval üzerine yağlı boya.....	63
Resim 46.	Bridget Riley, “Çağlayan”, tuval üzerine emülsiyon, 222x221 cm. 1967..	64

GİRİŞ

20.yy.'ın ilk çeyreğinde Avrupa'da Kübizm, Fovizm, soyut sanat, Dadaizm ve sürrealizm gibi birçok yeni sanat akımları ortaya çıkmıştır.

Bu yeni sanat akımlarının hepsi modern sanatı meydana getirmektedirler. Modern sanat geleneksel ve natüralist sanat anlayışına karşı bir tavır olarak ortaya çıkmıştır ve hızlı bir gelişme göstermiştir. Bu hızlı gelişmeyi 40 yıldan daha az bir sürede Empresyonizm'den soyut sanata geçilmesi olarak gösterilebilir.

Öncelikle Empresyonist ressamlar geleneksel kuralları yıkarak lokal renk anlayışına son verdiler.. Ardından 1910'lu yıllarda ortaya çıkan soyut sanat akımı da Modern sanatın hızlı gelişimini ve geleneksel sanattan kopmasını sağladı.

20.yy.'ın en önemli sanat akımlarından biri olan soyut sanat akımı, sanatın doğayla olan bağıntısını koparmış ve yeni bir anlayışı ortaya koymuştur. Soyut sanat anlayışının doğuşu Cezanne'ın doğayı ele alış biçimiyle ve Kübizm'in biçimsel ilkeleriyle birlikte gelişim göstermiştir. 1910 dolaylarında 20. yy. sanatının gelişiminde önemli rol oynamıştır. Kandinsky'nin ilk soyut resmi yaptığı zamanlar da yine bu yıllara rastlamaktadır. Kübizm'in biçimsel anlatım diliyle birlikte doğayı Natüralist bir şekilde ifade etme biçimi son bulmuştur. Dolayısıyla 20. yüzyılda ortaya çıkan soyut sanat anlayışının temelleri de Cezanne'ın ve Kübist sanat akımının temellerine dayanmaktadır. Soyut sanatçı, tabiatı taklit etmekten kaçınır, gözle görülen nesnelerin ve doğanın kısıtlı olanaklarına değil, resimle ilgili olan sanatsal özelliklere ait niteliklere bağlanır. Bununla birlikte soyut resim yaratıcısı, biçim, çizgi ve rengi, saf ve bağımsız bir görüşle düzenlemeye ve kendi iç dünyasını plastik değerler içerisinde hür bir şekilde ifade etmeye önem verir.

Soyut sanat akımı ile birlikte resim sanatı doğayla olan bağıntısını koparmaya başlayarak kendine özgü bir anlatım biçimiyle resimsel araçlar kullanılmaya başlar. Bu bağlamda rengin ve resmin ışığının da doğayla ilgisi yitmiştir. Renk kendine has özellikleriyle ve diğer renklerle olan ilişkilerle anlaşılır. Resmin ışığı da yüzeydeki

renklerin doygunluk dereceleriyle ve yan yana gelişleriyle oluşturdukları ilişkilerle ortaya çıkararak oluşur. Böylece soyut resim sanatında kullanılan rengin ve renkle ortaya çıkan ışığın natüralist bir dille ifade etme zorunluluğu sona ermiştir. Bu anlayışla ortaya çıkan sanat eserinde kullanılan rengin ve ışığın herhangi bir nesnenin formunu ortaya çıkarma işlevi ortadan kalkmıştır. Yani renk ve ışık, soyut resim sanatında kendi öz değerleriyle varlık kazanmışlardır.

ARAŞTIRMANIN TEMEL PROBLEMİ

Natüralist sanat anlayışına son vererek yeni bir anlatım biçimini ortaya koymasıyla birlikte ortaya çıkan soyut resim sanatının oluşumunda rol oynayan renk ve ışığın resim sanatındaki işlevi nedir? Bu temel problemin çözümlenmesi için ele alınması gereken alt problemler de şunlardır:

- 1-) Soyut sanatın ortaya çıkmasından önce rengin ve ışığın resim sanatındaki işlevi nedir?
- 2-) Soyut sanatın oluşum süreci içerisinde, sanat ne tür değişiklikleri beraberinde getirmiştir?
- 3-) Soyut sanatta rengin ve ışığın incelenmesinde temel alınan öğeler nelerdir?
- 4-) Bu akımın öncü sanatçılarının ortaya attığı problemler nelerdir?

ARAŞTIRMANIN AMACI

Araştırmanın amacını, 20. yüzyılda ortaya çıkan soyut sanat akımı ile bu akımdaki renk ve ışığın bağımsızlığını sağlayan nedenler oluşturmaktadır. Bu amacın ışığında aşağıdaki sorulara yanıt aranmaktadır.

- 1-) Kübizm akımı ile soyut sanat akımı arasındaki ilişkiler nelerdir?

2-) Soyut sanat akımının, sanatın doğayla olan bağıntısını koparmasının nedenleri nelerdir?

3-) Soyut sanatçıların eserlerinde görülen renk ve ışığın niteliklerinin açığa çıkmasının nedenleri nelerdir?

4-) Soyut sanatçıları, doğanın özünü ve kavramları resmetmeğe götüren nedenler nelerdir?

5-) Soyut resim sanatının çağdaş sanat akımlarına ne gibi katkıları olmuştur?

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Doğanın özünü ve analizini ortaya koyan soyut resim sanatında kullanılan renk ve ışık, nesne dünyasından bağımsız olarak sanatçıların iç dünyasını ifade ederek ortaya konulmuştur. Kendine özgü bir varlık olarak ortaya çıkan renk ve ışık, bu araştırmanın özünü oluşturmaktadır.

ARAŞTIRMANIN SINIRLARI

Araştırma aşağıdaki yönler ile sınırlıdır.

1-) Bu araştırma; Soyut resim sanatında ışık ve renk ilişkilerinin incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

2-) Resim örnekleri, sanat tarihi kitapları, sanat tarihi ansiklopedileri ve sanat dergilerinde yer alan röprodüksiyonlar ile sınırlandırılmıştır.

3-) Soyut resim sanatı içerisinde yer alan sanatçılardan, sanat tarihi bakımından önde gelenleri ile sınırlandırılmıştır.

TANIMLAR

Renk: Işık tayfının belli bir elektromanyetik dalga boyu.

Işık: Işık, değişik renklerdeki ışıkların birleşimidir.

Soyut Sanat: 20. Yy.'da ortaya çıkan, doğa görünümüne bağlı olmayan sanat.

Pigment: Boya yapımında kullanılan kurutulmuş renkli bitkisel toz madde.

Orfizim: Kübizmin bir kolu olan, renge ve renk uyumuna önem veren sanat anlayışı.

Suprematizm: Soyut Geometriciliği benimseyen bir resim anlayışı.

ARAŞTIRMA YÖNTEMİ ve ARAŞTIRMA MODELİ

Bu araştırmada tarama modelinden faydalanılmıştır. Kaynaklar, Anadolu Üniversitesi, Trakya Üniversitesi kütüphaneleri ve araştırmacının kitap, dergi ve ansiklopedilerini kapsamaktadır.

EVREN VE ÖRNEKLEM

Araştırmanın evrenini sanat tarihi içerisindeki soyut sanat akımı ve özellikleri kapsamaktadır. Bu nedenle soyut resim sanatında ışık ve renk ilişkileri araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

VERİLER ve TOPLANMASI

Veriler, Türkçe ile İngilizce ve Almancadan çevrilmiş kaynakların taranması ile toplanmıştır.

VERİLERİN ÇÖZÜMÜ ve YORUMLANMASI

Elde edilen veriler Soyut resim sanatının oluşum sürecini, bu akımda kullanılan rengin ve ışığın nasıl bir ifadeye dönüştüğünün incelenmesine yönelik bir araştırma ile

gerçekleştirilmiştir. Taranan kaynaklardan da yola çıkılarak elde edilen veriler yorumlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.RENK VE IŞIK

1.1. Fizikte Renk Olgusu

Renk olarak bilinen olgu, ışık tayfının belli bir elektromanyetik dalga boyudur. Yani çevremizdeki nesnelere algılamamızı ve buldukları mekandan ayırt etmemizi sağlayan renk, ışıktan kaynaklanmaktadır. Renk, ışığın bir elementidir.

Farklı dalga boyları ve frekanslar içeren ışık da, renk dediğimiz birçok frekansın girişimidir. .Rengin ışıktan kaynaklandığını, gündelik yaşamda da görmekteyiz. Örneğin gündüz bütün renkleriyle gördüğümüz nesnelere, hava karardıkça renklerini yitirmeye başlarlar (ATALAYER,1994 s.16)

Nesnelerin üzerine düşen ışığın bir kısmı nesne tarafından emilir, geriye kalanı ve gözümüze yansıyan ışığı ise bize nesnenin kendi rengini verir. Örneğin yeşil olarak algıladığımız bir nesne, üzerine düşen ışığın yeşil dalga boyundaki ışınları yansıtır, geriye kalanları ise emer. Yani yeşil görünen nesne, yeşil renk özelliğini kendisi üretmez. Örneğin yeşil dalga boyu içermeyen bir nesneye ışık yönelttiğimizde, nesnenin rengi yeşil olarak görülmez. Her rengin farklı bir elektromanyetik dalga boyu vardır. “İnsan gözüyle görülebilen ışığın içindeki farklı elektromanyetik dalga boyları, farklı renkleri oluşturur.” (KILIÇ, 2000 s.27)

Nesnenin üzerine düşen ve yansıyan ışık gözün irisinden geçer ve retina tabakasına ulaşır. Retina üzerinde görmeyi sağlayan iki hücre bulunmaktadır. Bunlar koniler ve noktalar. Koniler nesnelere renkli görmemizi sağlarlar. Bunlardan bir kısmı sarı renge, bir kısmı maviye, geriye kalanı da kırmızıya duyarlıdır.

Retinada bulunan ve nokta olarak tabir edilen hücreler de ışığa duyarlıdır. Koniler uyarılarak beyne sinyaller ulaşır ve sonuçta biz de renk görürüz. Çevremize baktığımızda nesnelere değişik niteliklerini algılarız. “Öncelikle rengin kendisi. Yani

mavi, kırmızı, sarı, ikinci olarak ise rengin farklı derecelerdeki yoğunluğu hissedilir.” (KILIÇ,2000 s.28)

Gökkuşağında gördüğümüz renkler, bize ışığın yedi renk bileşiminden oluştuğunu göstermektedir. Renk teorisi ilk defa Isaak Newton tarafından “Optik inceleme” (Opticus) adlı kitabında ele alındı. Newton 1676’ da prizma yardımıyla Güneş ışığını renklere ayırmayı başarmıştır. Karanlık bir odaya girerek küçük bir delikten ışığın girmesini sağlayarak, bunu prizmadan geçirmiş duvara yansıtmıştır. Renklerin farklı kırılma açılarıyla duvarda yedi tane renk belirlemiştir. Bunlar kırılma açılarına göre sırasıyla: kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mordur. Daha sonra fizikçi Yanı da Newton’un deneyinin tersini gerçekleştirmiştir. Tayfin rengini bir perdede birbiri üzerine düşürerek tekrar beyaz ışığı elde etmiştir. Tayf renkleri ayrı ayrı prizmadan geçirildiklerinde sarı, kırmızı ve mavinin bir daha ayrışmadığı görülmüştür. Bundan dolayı bu renkler saf renkler olarak kabul edilir.

Renk olgusu, ışık dalgalarıyla görsellik kazanmaktadır. İnsan gözü 400 ile 700 nm (1nm = 0,000001 mm) ışık dalgalarını algılayabilmektedir. Tabloda görüldüğü gibi her tayf renginin belirli bir dalga boyu ve titreşim sayısı vardır. Dalga boyu, titreşim sayısı ters orantılıdır. Yani dalga boyu büyüdükçe, bunun ters doğrultusunda titreşim sayısı azalmaktadır. En az titreşim sayısına sahip kırmızının dalga boyu en fazladır. Dolayısıyla uzaktan en iyi görülen renk de kırmızıdır.

Önceden de söylediğimiz gibi tüm tayf renklerinin karışımı bize beyaz ışığı verir. Beyaz bir cisim tüm renkleri yansıtır. Siyah olarak gördüğümüz bir cisim ise tüm renkleri yutar, hiçbir rengi yansıtmaz.

Pigmentlerden elde edilen ve boya rengi olarak bilinen renklerde ise tayf renkleriyle karıştırıldığından farklı bir durum ortaya çıkmaktadır. Tayf renklerinin birbiriyle karışımı beyaz ışığı vermekteydi. Oysa boya renklerinin karışımı ile beyaz elde etme olanağı yoktur.

Boya renklerinden 3 ana rengin birbiriyle karışımı koyu griyi vermektedir. Bu durum şöyle açıklanabilir. Tayf renklerinin tamamı birleştiğinde, kendilerini oluşturan beyaz ışığı verirler. Boya renkleri karıştırıldıklarında ise, bir azalma sözü konusu olur. Yani her renk kendisinde mevcut olmayan rengi yutar ve ana renkler karıştırıldığında bütün renkler yutulmuş olur. Böylece renk ve ışıklılık da kaybolur ve koyu gri bir değer elde edilir. Üç ana renk olan kırmızı, sarı ve mavinin karışımıyla ışık olarak beyazı, boya olarak da koyu griyi vermesine komplementerlik (tamamlayıcılık) denir. Yani herhangi bir rengin tamamlayıcısıyla karıştırılması bize koyu griyi verir.

Yukarıda değindiğimiz gibi renk göze gelen ışınları ağ tabakasında renge duyarlı sinirler tarafından algılanıp beyne iletilmesiyle oluşur. Göz etrafındaki nesnelere kıyaslamalar yaparak algılar ve anlamlandırır.

Sarı gördüğümüz bir nesne farklı renklerle yan yana geldiğinde farklı etkiler oluşur. Örneğin beyaz bir zemin üzerindeki sarı, koyu ve daha sıcak görünür. Aynı sarı siyah fon üzerinde iken, daha ışıklı ve parlak, soğuk ve sert durur. Resim sanatında ve özellikle 20.yy' da ortaya çıkan soyut sanatta bu ve buna benzer etkilerden sıkça faydalanılmıştır.

1.2. Renk Zıtlıkları

Zıtlık iki şey arasında yapılan mukayese sonucu oluşan farklılığı ifade etmektedir. Renkler de zıtlıklarıyla birlikte kullanıldıklarında etkileri artarak güzel armoniler oluştururlar. Renkler kontrastlılıklarıyla anlam kazanırlar ve birbirlerinin değerini artırır. Yedi tane kontrast türü bulunmaktadır.

1.2.1. Tamamlayıcı Zıtlık

Fiziksel olarak tamamlayıcı rengin kendi aralarındaki karışımı, ışık olarak beyazı, boya olarak da koyu griyi vermektedir. Tamamlayıcılık, 12 bölümlü renk çemberinde karşılıklı gelen renklerle oluşmaktadır. Kırmızı-yeşil, sarı-mor, mavituruncu renk ikilikleri 12 bölümlü renk çemberindeki ana renklerin tamamlayıcı zıtlıklarını oluşturmaktadır. Daha açık ifade edilecek olursa, bir ana rengin ve diğer iki ana rengin karışımı birbirlerinin tamamlayıcısıdır. Yani bir ana rengin tamamlayıcısı,

diğer iki ana rengin karışımıyla oluşmaktadır. Örneğin kırmızının tamamlayıcısı, diğer iki ana renk olan sarı ve mavinin karışımıyla oluşmaktadır, yeşildir. Aynı şekilde sarı, diğer iki ana renk olan mavi ve kırmızının karışımıyla, mavi de sarı ve kırmızının karışımıyla tamamlayıcı kontrastını oluşturmaktadırlar.

Tamamlayıcı renkler, birbirleriyle zıtlık oluşturdıkları halde, aynı zamanda birbirlerinin nötrleyicisidirler. Her rengin bir tamamlayıcısı vardır. Tamamlayıcı renklerle yapılan bir düzenlemede güçlü etkiler elde edilebilmektedir. “Bu renkler, aynı zamanda aralarında bütünleyici, tamamlayıcı özelliğe sahiptir. Birbirleriyle karışınca gri oluştururlar. Yanyana kullanıldıklarında da güçlü bir armoni yaratırlar. “ (ATALAYER, 1994 s. 186)

Tamamlayıcı renk çiftleri doğru oranlarda kullanıldıklarında çok kuvvetli etkiler elde edilebilir. Bir düzenlemede bütün olarak koyu griye yakın bir değer elde edilmişse burada tamamlayıcı renklerin doğru oranlarda kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Bu renkler bu özelliklerinin dışında başka özelliklere de sahiptirler. Bunu, bu renklerin siyah-beyaz fotokopileriyle de görmek mümkündür. Sarı ve tamamlayıcısı olan mor, renk çemberinde en kuvvetli açık-koyu kontrastını oluştururlar. Tamamlayıcı renklerin kromaları azaltıldığında kontrastlık kaybolmaz, sadece etkilerinde bir azalma olur.

1.2.2. Sıcak-Soğuk Renk Zıtlığı

On iki bölümlü renk çemberinde renkler, sıcak ve soğuk grupları olarak ikiye ayrılmaktadırlar. Sarı-mor doğrultusunun sağındakiler sıcak, solundakiler soğuk grubu oluştururlar. Yapılan araştırmalarda mavi-yeşil rengin en soğuk, kırmızı-turuncu rengin de en sıcak renk olduğu saptanmıştır. Renklerin sıcaklık derecelerine karşı duyum oluşturdıkları tespit edilmiştir. Örneğin mavi-yeşile boyanan bir odanın, kırmızı turuncuya boyanan bir odayla arasında 3-4 derecelik bir sıcaklık farkı duyumsandığı saptanmıştır.

Genelde sıcak renk grubu olarak sarı, sarı-turuncu, turuncu-kırmızı, kırmızı ve kırmızı-mor renkleri, soğuk renk grubu olarak da sarı-yeşil, yeşil, mavi-yeşil, mavi, mavi-mor ve mor renkleri kabul edilmektedir. Fakat sıcak-soğuk ilişkisi göreceli bir durumdur. Örneğin soğuk renk grubundaki mavinin yanına mavi-yeşili koyduğumuzda, iki renk arasında mavi-yeşilin maviye oranla daha soğuk algılandığını görürüz. Aynı şekilde eşit miktarda iki kırmızı ele alındığında, bunlardan birini sarıya doğru, diğerini de mora doğru derecelendirdiğimizde sıcak-soğuk etkilerinin kendi aralarında değişeceğini görürüz. Sarıya doğru derecelendirilen kırmızı, mora doğru derecelendirilen kırmızından daha sıcak bir etki yaratmaya başlayacaktır. Sıcak renklerin dalga boyları kısa, titreşim sayıları yüksektir. Bu yüzden insan gözünün ağ tabakasına en çabuk ulaşan renklerdir. Daha çabuk fark edilip algılandıklarından dolayı canlı bir etki yaparak yakındaymış gibi algılanırlar. Bundan dolayı buldukları yeri küçük hissettirirler. (TEMİZSOYLU, 1987 s.14)

Sıcak renklerin önde, soğuk renklerin de arkada algılanma özelliğini doğada da görmek mümkündür. Bize yakın bölgelerde daha canlı ve sıcak renkler görülürken, bizden uzak bölgelerdeki renklerin mavileştiğini görürüz.

1.2.3. Yalın Renk Zıtlığı

Bu zıtlık, 3 ana renk olan kırmızı, sarı ve mavinin,turuncu, yeşil ve mor renkleriyle kıyaslanmalarından oluşmaktadır. Ana renkler karışımla elde edilemeyen saf renklerdir. Kırmızının kontrastı, sarı ve mavinin karışımı olan yeşildir. Aynı şekilde sarının kontrastı, kırmızı ve mavinin karışımı olan mordur. Mavinin kontrastı da sarı ve kırmızının karışımı olan turuncudur. Yalın renk kontrastlığında aynı zamanda tamamlayıcılık vardır. Fakat bu kontrastlık türü, tamamlayıcılıkta olduğum gibi her renkle olmamaktadır.

1.2.4. Açık-Koyu Renk Zıtlığı

Açık-koyu zıtlığı, siyah ve beyazın birbirleriyle oluşturdukları zıtlık gibi düşünülebilir. Siyah ve beyazın aralarında yer alan gri değerlerle birlikte oluşturdukları açık-koyu ilişkisi gibi, yalın renklerin de değişik tonları bulunmaktadır. gri değerlerle birlikte oluşturdukları açık-koyu ilişkisi gibi, yalın renklerin de değişik tonları

bulunmaktadır. Ana renkler doygun olduklarında değişmeyen koyuluklara sahiptirler. (TEMİZSOYLU, 1987 s.17). Renklerinin kromalarının düşürülmesiyle de tonların değiştii bilinmektedir. Bir rengin açıklık-koyuluk değerinin saptanması Őu Şekilde olur. Siyah ve beyaz arasında 12 basamaklı bir ton scalası oluşturulur. Bu ton scalasının karşısına da renk çemberinde yer alan 12 renk açıklık-koyuluklarına göre yerleştirilir. Yerleştirme sonunda, sarının 3.basamakta,turuncunun 5., kırmızının 6., mavinin 8., morun da 10. Basamakta yer aldığı gürölür. Yapılan bu deneyde, sarının beyaza, morun da siyaha en yakın değerde olduğu saptanır. Her rengin kendi ton değerinde bir niteliği bulunmaktadır. Örneğin sarıyı bulunduğu ton konumundan koyuya doğru gütürmek istersek, renginin niteliğinin değişmeye başlayacağını ve bulanıklaşacağını gürölürüz. Renklerde ton ve ölçü farklarının fazla olması, kontrastlığı ve armoniyi Őiddetlendirir. (ATALAYER, 1994 s.186)

1.2.5. Eşzamanlı Zıtlık

Eşzamanlı zıtlık, insan gözünün gürdüğü rengi olduğundan farklı algılamasıyla oluşur. Eşzamanlı olarak algılanan renk, gerçekte rengin varmış gibi algılanmasının nedeni algılama mekanizmasında mevcut olan bir dengeleme sistemidir. Bunu Hulusi Güngör Şöyle açıklamaktadır : “Gürdüğümüz bir cisim, Güneş ışığından kendi rengine ait ışınları aksettirir. Bu esnada kendi renginin bütönlöyicisi (tamamlayıcısı) olan ışınları yutar. Bu suretle her cisim kendi renginin bütönlöyicisi olan rengin noksanlığını hissettirir.” (Hulusi Güngör s.33). Sarı bir objeye uzun süre baktıktan sonra, gözümüzü düz ve beyaz bir duvara çevirdiğimizde mor bir leke gürölürüz. Boya renklerle yapılan denemelerde de buna benzer sonuçlar alınmıştır. Kırmızıya boyanmış bir yüzeyin ortasına yerleştirilen küçük gri bir kare, yeşile yakın bir değer olarak algılanmıştır.

1.2.6. Öznitelik Zıtlığı

Öznitelik zıtlığı ,renklerin saflık ve doymuşluklarıyla ilgilidir. Yani doygun ışıklı bir rengin, kroması azaltılmış ve daha ışıksız bir renkle oluşturulan zıtlık türüdür. On iki bölümlü renk çemberinde boya renkleri en güçlü doymuşluk derecelerindedir. Bir rengin doygunluğunu azaltmak için, renk olmayan siyah, gri ve beyazla ya da rengin tamamlayıcısı olan renkle karıştırılmalıdır. Renkler beyazla karıştırıldıklarında biraz soluklaşırlar. Karmen kırmızısı beyazla karıştırıldığında renginin çabuk değiştii

saptanmıştır. Mor renk beyazla karıştırıldığında renginin hemen değişmeye başladığı görülmüştür. Mavinin beyazla karışımında renk karakterini hemen yitirmediği görülmüştür. Sarının açık bir renk olmasından dolayı beyazla karışımı, renginin karakterini fazla değiştirmemiştir. Renkler siyahla karıştırıldıklarında koyulaştıkları görülmüştür. Renkler kendi tamamlayıcılarıyla karıştırıldıklarında renk karakterlerini kaybederek nötreleştikleri saptanmıştır. Bu şekilde nötreleşen renkler, doymun renklerle yanyana konulduklarında bir kontrastlık oluşturmaktadırlar. Renkler tamamlayıcılarıyla karıştırıldıklarında ışıklılıklarını çok çabuk yitirirler. Karıştırılan renk, ilk rengin tamamlayıcısı ise renklilik ve doymunluk çok daha fazla yitirilmiş, hatta tümüyle yok olmuş olabilir. (TEMİZSOYLU, 1987 s.14)

1.2.7. Miktar Zıtlığı

Miktar zıtlığı, renklerin ışıklılık güçleri ve doymunlukları ile kapladıkları alanlar arasındaki ilişki ve denge durumunu içerir. Rengin kuvvet miktarını ve etkisini, doymunluk oranı ve kapladığı alan belirler. Buna bağlı olarak her rengin farklı bir doymunluk derecesi ve ışıklılığı vardır. Miktar kontrastı ile yapılan bir düzenlemede de önemli olan, iki zıt rengin ışıklılık güçleriyle, kapladıkları alanları orantılayıp dengelemektir. Sarı ile morun ışıklılık oranları çok farklı olduğundan, kapladıkları alanları dengelemek için farklı oranlar kullanılmalıdır. Sarı mora göre öne gelmektedir. Bu dengeyi sağlamak için mor alan büyütülüp, sarı alan küçültülmelidir. Bu alanlar bir birim sarıya üç birim mor olarak belirlenmiştir. Kırmızı ve yeşilin tonları eşit olduğu için, ikisinin miktar zıtlığı olarak dengelenmeleri eşit oranlardadır. Mavi ve turuncu, sarı-mor ikilisine göre ışıklılık oranları daha azdır. Dolayısıyla kapladıkları alanlar arasındaki farklılık da daha azdır. Tamamlayıcı renklerin dengeye gelmeleri için oranlama saptanmıştır :

3 birim mor	= 1 birim sarı
2 birim kırmızı	= 2 birim yeşil
3 birim mavi	= 2 birim turuncu

1.3. IŞIK:

Etrafımıza baktığımızda beynimiz ve gözümüz sayesinde farklı ışık sinyalleri algılarız. Etrafımızda yer alan nesnelere farklı yoğunluklarda ışık yansımaktadır. Nesnelere yansıyan bu ışığın yoğunluğuna göre biz, aydınlık ve karanlık alanları algılarız. İnsan gözünün gördüğü ışık, değişik renklerdeki ışıkların birleşiminden oluşur. Çevremize baktığımızda, ışığın yansımalarının ya da ışık kaynağını görürüz. Yani biz, nesnelere üzerine düşen ışık kaynağının o nesneden yansıyan ışığını görürüz. Işıksız olan bir ortamda ise nesnelere bize yansıttıkları ışık yok olur ve biz bu nesnelere göremeyiz. Işık, lekeleri açığa çıkarır. Örneğin arkadan ışık alan bir ağacın leke değeri belirginleşir. Işığın yandan gelmesiyle birlikte nesnelere yüzeyindeki dokular belirginleşir. Işık, nesnelere hacmini ortaya çıkararak üç boyutlu bir etki yaratır. Renkli bir cama arkadan ışık vurmasıyla birlikte saydamlık ortaya çıkar, yani ışık saydamlığı ve geçirgenliği vurgular. (KALFAGİL, 2002 s.23)

Işık, rengi ve atmosferi açığa çıkarır. Sabahın erken saatlerinde etrafımızda yer alan beyaz nesnelere kırmızıya dönüşür. Buradaki nesnelere kendilerini aydınlatan ışığın rengini alırlar. Gün batımında denizi aydınlatan ışık gizemli bir atmosfer yaratır.

Herhangi bir nesnenin aydınlığı, nesnenin bulunmuş olduğu mekandaki ışığın yansıtma miktarına bağlıdır. Yani kadife bir kumaş ile beyaz bir ipeğin ışığı yansıtma miktarları farklıdır, dolayısıyla insan gözü de ışığın yoğunluğundan etkilenir. (KILIÇ, 2000 s. 13)

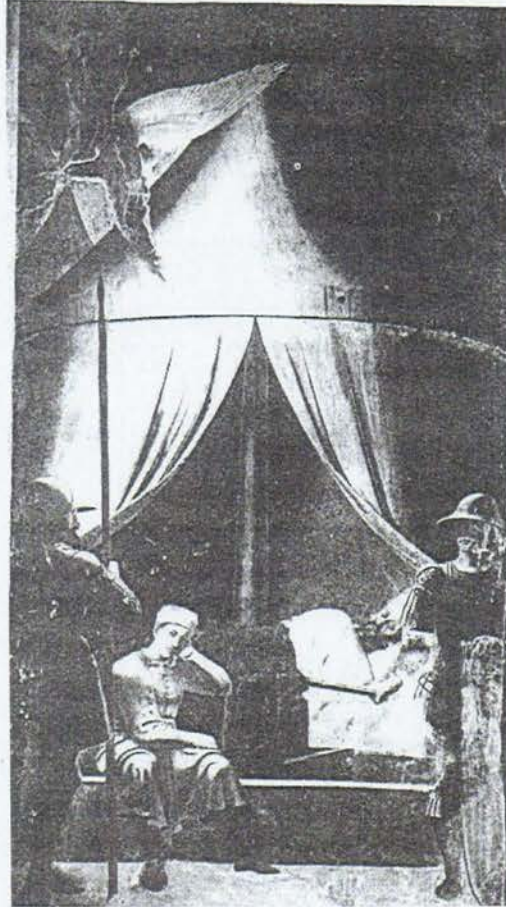
Resim sanatında nesnelere hacmini ve etrafındaki nesnelere olan ilişkilerini açığa çıkaran sadece ışık değil, ışığın oluşturmuş olduğu gölgelerdir. Resim sanatında çizgisellik ve gölgesellik Rönesans ve Barok resmini birbirinden ayıran iki önemli üsluptur. Çizgisel üslup, sınırlayıcıdır ve dış çizgileri açığa çıkarır, oysa gölgesel üslup ile birlikte nesnelere mekanla olan ilişkileri ortaya çıkar. Yani dış çizgiler eriyerek mekanla kaynaşır, atmosfer ortaya çıkar. Dış çizginin erimesi ile birlikte iç desen önem kazanır ve devinim ortaya çıkar.

İKİNCİ BÖLÜM

2.RESİM SANATINDA IŞIK VE RENK

2.1. Rönesans ve Barok Sanatında Işık ve Renk

Batı resminde Giotto'nun hacim yanılsamasını resim sanatına kazandırması, büyük bir keşif sayılmıştır. 15. yüzyılda da Masaccio'nun resimlerinde ışık-gölge karşıtlıkları ayrı bir önem kazanarak rengin de nesneyi taşıyıcı bir eleman olarak resme dahil edilmesi sağlanmıştır. Aynı dönemin bir diğer temsilcisi Pierro della Francesca, ışığı resme dahil ederek resim sanatına büyük bir yenilik getirmiştir. O'nun tablolarındaki ışık, figürleri oylumlandırır ve derinlik etkisi yaratır. (Resim-1)



Resim 1. Pierro della Francesca, “Konstantin’in Düşü”, duvar resmi, 1460.

Rönesans sanatında renk lokal bir eleman olarak kabul edilmiştir. Özellikle Floransa okulunun desene ağırlık vermesi sonucu ana renklerin değişmezliği yönünde bir inancı dile getirmiştir. “Leonardo yada Holbein için renk, hemen hemen maddi bir gerçekliği olan ve bütün değerini kendinde taşıyan güzel bir madde idi. “ (WÖLFFLİN, 1995 s.67) Yani ışıklı ve gölgeli alanlardaki ton değişimlerine rağmen renk aslında aynı kalmaktaydı. Rönesans resminde nesnelere aydınlatan ışık, belli bir kaynaktan gelen ışık değildir. Rönesans resmi çizgisel üsluptadır ve bu dönemde figürle mekan birbirlerinden bağımsızdır. Figür, arka fonun üzerinde aydınlık bir nesne olarak algılanmaktadır. Leonardo'nun “sfumato” adı verilen “giderek erime” tekniğini keşfetmesi ile resimlerinde ışık belli bir kaynaktan gelmeye başlar ve figürlerin sınırları yumuşar.



Resim 2. Leonardo da Vinci, “Kayalıklar Bakiresi”, ahşap üzerine yağlı boya, 185,5 x 120 cm. 1503

“Kayalıklar Bakiresi” tablosunda sınırların nasıl eridiğini görebiliriz. Buradaki figürlerin yüzlerine gelen ışığın kayalıkların dışında kalan aydınlık alandan geldiği görülür. Gölgede kalan kısımlar, aydınlık alanlara karşılık bir tezat yaratmaktadır. (Resim-2) 16. yüzyıla kadar Floransa sanatının temelini desen

oluşturmuştur. Fakat bu tarihten itibaren Venedik okulunun önem kazanmasıyla birlikte renge büyük bir önem verilmiştir. Daha önce desenin yanında geri planda yer alan renk, artık onunla eşdeğerde bir öneme sahip olmuştur.

“Venedikli ressam, rengi tuvale daha önceden çizilmiş resmin bir süsü saymıyorlardı.” (GOMBRICH, 1993 s.248) Oysa Floransalılar Venediklilerin tersine renkten çok çizime önem vermişlerdir. Tablolarını perspektif kurallarına göre tasarlayıp o doğrultuda renk kullanımına başvurmuşlardır. Yani renk, perspektifi ve form yapısını öne çıkaran bir unsur olarak kullanılmıştır. Venedikli ressamın tablolarında ilk göze çarpan, kullanılan rengin tablonun bütününe hakim olması ve çeşitliliğidir. Venedikli sanatçılar akılcı bir kompozisyon yaratmanın yanısıra, duygularıyla da hareket etmişlerdir.

“Venedik, düşünceden çok duyarlılığı ifade eden bir sanat yarattı. Dolayısıyla, Venedikli sanatçılar, zihinden çok duyulara hitap ettiler ve büyüleyici renkleriyle dünyanın maddesel varlığını vurguladılar” (BAZİN, 1998 s.310).

Venedik resmi genellikle peyzaj ağırlıklıdır. Venedik sanatında ışığın kullanılmasıyla yaratılan resimler güçlü bir derinlik etkisi yaratmaktadırlar. Resmin atmosferi içinde yer alan her şey mekanla birlikte kaynaşmaktadır. Renk, desenle aynı öneme sahip olur.



Resim 3. Caravaggio, “Kuşkucu Tomas”, 1600 dolayları, Berlin Schlösser.

Rönesans sanatındaki ışık anlayışı asıl değişimini Barok sanatıyla birlikte göstermiştir. Rönesans'ta çizgisel bir üslup hakim iken, Barok'ta gölgesel üslup hakim olur. Gölgesel üslupta ışık tek bir yerde yoğunlaşarak "bölünmez birlik" ilkesi benimsenmiştir. Barok sanatının en önemli temsilcilerinden Caravaggio'nun resimlerinde kullandığı keskin ışık-gölge zıtlıkları, figürlere tek kaynaklı ve çok aydınlık bir ışık etkisi vermektedir. O'nun "Kuşkucu Tomas" isimli resmi ışık-gölgeyi kullanım biçiminin nasıl bir ustalıkla dile getirildiğini göstermektedir. Figürleri aydınlatan ışık keskindir ve derin gölgelerle güçlü bir karşıtlık yaratmaktadır. Gölgelerde kullandığı renklere nazaran ışıklı alanlardaki renkler daha sıcaktır.(Resim-3)

Ortaçağ resminde renk doğaya bağımlılık ilkesine uymaz. Burada kullanılan renk, ait olduğu nesneden ayrı bir alanda varlığını sürdürmektedir. (ERGÜVEN,1992 s. 102) Dolayısıyla ortaçağ sanatçısı herhangi bir nesnenin resmini yaparken onun aslına uygun rengini bulmak gibi bir zorunluluğa girişmemiştir. Böylece simgesel bir anlatım gücüne dönüşen rengin nüansları hususunda bir girişimde bulunulmamıştır. Ortaçağ sanatındaki sınırlı ve simgeci renk kuralı Rönesans'la birlikte sona erer. Ancak bu defa da renk, doğanın yansıtılması ve açık-koyu ikilemi ile sınırlandırılmıştır. Rengin bağımsız, ruhsal bir anlatım aracına dönüşmesi Romantizm'le ortaya çıkmıştır. Fakat bundan önce Rembrandt'ın resimlerindeki ışık ve gölgeli alanlardaki renk derecelenmeleri, rengin ruhsal içeriği ve bağımsızlığı yolunda katedilmiş önemli bir adımdır. Bu resimlerdeki açık-koyular da, rengin taşıyıcısı olarak varlık kazanırlar.

2.2.Romantizm’de Işık ve Renk

Rengin öznel yanıyla ele alınarak kişinin ruh durumunu açığa çıkarması, Romantizm’le ortaya çıkmıştır. Delacroix’in resimlerinde renk, etkileyici bir parlaklıkla ortaya çıkar. “Sardanapal’ın Ölümü” tablosunda renklerin yoğunluğu göze çarpar. Burada kırmızının şiddetini arttırmak için yeşilin koyu değerleriyle zıtlık yaratılmıştır. Renkler arasında geçişler azaltılarak kendi saflık dereceleriyle yüzeyler boyanmıştır. Gölgelelerin arasından büyük bir parıldamayla açığa çıkan ışık da sanki doğüstü bir olgunun ürünüdür. (Resim-4)



Resim 4. Delacroix, “Sardanapal’ın Ölümü”

Rengin konudan ve biçimden soyutlanması yönündeki girişimleriyle Turner, önemli bir adım atmıştır. O’nun resimlerinde ışık, tüm mekana yayılarak hayal dünyasının parlıtlı görünümünü yansıtır. “Turner’in resminde ait olduğu nesneden önce varolan renk, yüzyıllar sonra yine özgül değerini kazanmış gibidir.” (ERGÜVEN, 1992 s.116) Dolayısıyla bu resimlerde renk, tasvir edilen nesneye benzeme kaygısını ortadan kaldırır. “Kar Fırtınası” adlı resimde konturlar erimiştir ve herşey buzlu camın arkasından görülüyormuş gibi bir etki yaratmaktadır. Nesnelerin sınırları belirsizleşerek ışık-gölge ilişkileri ile resmin atmosferi ortaya çıkmıştır. Turner’in resimlerinde renk ve biçimin özgürlüğüne kavuşması resim sanatı için önemli bir dönüm noktası olmuştur. (Resim-5)



**Resim 5. William Turner.” Kar Fırtınası”, tuval üzerine yağlı boya, 122 x 91 cm.
1842.**

2.3. Empresyonizm’de Işık ve Renk

19. y.y.’da bilimsel çalışmalar ve özellikle Newton, Chevreulle ve Helmholtz’un ışık üzerine yapmış oldukları araştırmalar izlenimcileri etkilemiş ve resimlerinde bu araştırmaları uygulamalarını sağlamıştır. Barbizon ekolü sanatçılarından Courbet ve yandaşlarının açık havaya çıkıp resim yapmaya başlamaları Empresyonist ressamı etkilemiştir. Öykünmecî sanat anlayışı gitgide etkisini yitirmeye başlayarak, neyin resminin değil, nasıl yapıldığının önemi anlaşılmaya başlanmıştır.

Empresyonizmle birlikte doğa yeni bir anlayışla kavranmıştır. Yani bundan böyle doğa duyular yoluyla kavranan bir gerçeklik olarak algılanmıştır. Ressamın duyular yoluyla kavradığı doğa, ışık ve renk duyularına dayanmaktadır. (TUNALI, 1983 s.54).

Bu dönemle birlikte ışık, araç olmaktan kurtulup, başlı başına bir değer olarak anlaşılmaktadır. Empresyonist resimde kullanılan ışık gün ışığıdır. Yani empresyonistler ilk defa yedi renkten meydana gelen Güneş ışığını kullanmışlardır. Böylece yapılan resimlerde kullanılan renkler de tayf renkleridir. Empresyonistlerin güneş ışığını resimlerine katma çabaları, atölyeden doğaya çıkmalarına neden olmuştur.



Resim 6. Claude Monet, "İzlenim-Güneşin Doğuşu."

Empresyonizmden önce kullanılan ışık, bir kompozisyon aracı olarak figürlerin hacimlerini sağlamaya yarayan bir araç durumundadır. Fakat bu dönemle birlikte ışık, doğanın her tarafını saran bir durumdadır ve resim sanatının temel öğelerinden biri durumuna gelmektedir. Claude Monet'in "İzlenim" adlı resminde kontürler eriyerek akışan ve titreşen renkler ve birbiri içine giren ışık dalgaları görülmektedir. Burada taklit edilen mekanın bir önemi kalmamıştır. Tek gerçeklik olarak renk ve ışık titreşimleri tablonun yapısını oluşturmaktadır. (Resim 6)

Empresyonist resimde gölgeler renklenir. Renklenen gölgeler ışıklanır ve karanlık ortadan kalkar. Gölge, ışığın karşıtı bir kavram olmaktan çıkar. Böylece gölge, ışığın başka bir görünümü, fakat yine renkli bir görünümü haline gelir. Empresyonizme kadar olan akımlarda renk olgusu, ışıpta olduğu gibi nesneyi açığa çıkarmada kullanılan bir araç durumundadır.

Empresyonizle birlikte resim sanatına yeni bir renk anlayışı girmiştir. Güneş ışığının nesnelere üzerine düşerek onları aydınlatması ve her an değişen bir renk

atmosferi empresyonist sanatın konusu haline gelmiştir. Nesnelere her an farklı, değişen bir ışık ile ve yeni bir tayf rengi ile aydınlanır. Böylece bizim gördüğümüz doğa ve nesnelere de her an değişik bir ışık altında ve değişik bir renkle görünürler. “ Objeler dünyasının sabit ve değişmez, objektif real bir rengi yoktur. Objeler, üzerine düşen ışık tayfinin rengindedir.” (TUNALI, 1983 s.61) Renk, empresyonist resimle birlikte resim sanatının ana elemanı durumuna gelmiştir. Bu yeni renk anlayışı, objenin bir özelliği olarak değil, ışığın tayfi olarak düşünülür. Empresyonizmin resme yeni bir ışık ve renk anlayışını getirmesi, soyut sanatçıları etkilemiştir. Rengin önem kazanması, konturların erimesine, biçimlerin de kaynaşmasına olanak sağlamıştır.

Empresyonist sanat rengin ve ışığın kullanımında bir yenilik getirmiştir. Ancak bu anlayışla ortaya konulan resimlerde, hala doğanın natüralist bir anlayışla resmedildiği görülmektedir. Bu anlamda Empresyonist anlayışla ortaya konulan resimler “doğanın duyusal olarak kavranmasına dayanan sübjektif natüralizm” anlayışıyla ortaya konulmuşlardır. (TUNALI, 1983 s.135)

Empresyonist resimde anlık izlenimlerin renkle yakalanma çabası, bilimsel buluşların sanatçıları yönlendirmesine olanak sağlamıştır. Fakat resmin tamamen bilimsel bir yapıya bürünmesi Neo-Empresyonizm akımı ile olmuştur. Bu akımın temsilcilerinden Seurat'ın resimlerinde geometriye dayalı yalın bir anlatım biçimi vardır. Bu resimlerde çizgi, mekan, renk, düzenleme, atmosfer ve devinimin noktalara indirgenmesi, o dönemdeki algı kuramıyla ve ampirist felsefeyle yakından ilişkilidir. Bu kurama ve felsefeye göre bilginin kaynağında duyu verilerinin işlenmesi ile ilgili bir süreç vardır. Seurat'ın bilim adamlarıyla kurduğu dostluklar O'nun, rengi doğa yasalarına bağlı fiziksel bir olgu olarak algılamasını sağlamıştır. Seurat'ın resimlerinde ton, renk ve çizgilerde karşıt ve benzer ölçülerin birliği görülür. Seurat'ın ve yandaşlarının bilimsel bir kurama bağımlı bir renk anlayışıyla resim yapmaları, rengin optik etkilerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yanyana gelen renklere birinin diğerinin tamamlayıcısı olması, bu akımın başlıca özelliğini oluşturmaktadır. Renklerin yanyana sürülmesi, optik bir etki yaratarak izleyicinin retinasında titreşimler yaratmaktadır. Renkler daha ışıklı ve birbirleriyle karıştırılmadığı için daha temiz olarak tuval yüzeyine uygulanmıştır. Fırça tuşlarıyla renklerin karıştırılmadan tuvale

sürülmesi, gözün retina tabakasında renklerin birbirlerine etki yaparak optik yasaya göre oluşumlarının sağlanması, sanatçının akılsal bir renk sistemiyle hareket etmesine olanak sağlamıştır. Fakat ışık ve gölgenin renkle anlatılması sonucu, nesne biçiminin sınırları dağılmaya başlar. “Bilim yolu ile bulunan ışık renkleriyle ilgili biçimleme mantıklarının resimde uygulanarak işlenmesiyle, nesne biçimi de ışık gibi parçalara ayrılıyor ve bu durum hem İzlenimciler’de, hem de Yeni-İzlenimciler’de değişmeyen bir sonuç oluyordu. (TURANİ, 1974 s. 43)

Rengin bağımsız bir anlatım aracına dönüşmesi yolundaki çabaları Van Gogh ve Gaugin’de görürüz. Van Gogh’un resimlerinde renk ve çizgi eşdeğerde bir öneme sahiptir. Fırça, kalemin işlevselliğini görmektedir. O, rengin kendi başına bir ifade gücünün olduğunu farketmiştir. O’nun resimlerinde seslerin oluşturduğu armoni bütünlüğü gibi renkler de biraraya gelerek öznel ve ortak diller oluştururlar. (İPŞİROĞLU, 1998 s.169)

Van Gogh, saf renkleri çizme ve noktalama tekniğini sevmesinin yanında, O, bunları kendi coşkusu ve ruhsal iniş çıkışlarını vurgulamak için kullanmıştır. Kardeşi Theo’ya gönderdiği mektuplardan birinde şöyle der: “ Bu kez yalnızca yatak odamı çalışacağım ama burada her şeyi renkle vereceğim; her şeyi basitleştirerek daha görkemli hale getirmek ve genelde bir dinlenme ve uyku izlenimi bırakmak istiyorum. “ (VAN GOGH, 1996 s.207) (Resim -7)



Resim 7. Van Gogh, "Yatak odası", tuval üzerine yağlı boya, 70 x 90 cm. 1888.

Van Gogh'un Arles'daki odasının resminde biçimlerin ve renklerin doğru bir betimlemeyi yansıtmak yerine sanatçının o anki psikolojik durumunu açığa çıkardığını duyumsarız. Öte yandan Güney denizlerinin adalarından Tahiti'ye yerleşen Gauguin'in resimlerinde renk yüzeye düz olarak uygulanmıştır. O'nun resimlerinde rengin kendine has bir anlatım gücü vardır. Yani renk burada yanılısamaya hizmet eden bir araç durumunda değildir artık. Bununla birlikte bu resimlerde rengin ele alınış biçimi bir soyutlamayı ifade eder. "Soyutlama, düşünmüş doğanın karşılığıdır Gauguin'de; bu ise yalnızca esinleyici rengin özerkliği pekiştirmekle kalmaz, yanılısamayı da dizginler; çünkü temsil etme işlevi olmayan rengin gölge-ışık ilişkisini dikkate alması zorunlu değildir artık." (ERGÜVEN, 1992 s. 123)

Gauguin'in aşağıdaki resminde renkleri düz alanlar şeklinde kullanarak biçimlerin kenar çizgilerini belirginleştirip basitleştirmiştir. Rengin bu şekilde kullanılması sonucu tablo basık bir görünüme bürünmüştür. (Resim-8)



Resim 8. Paul Gauguin, "Kumsaldaki iki Tahitili Kadın", tuval üzerine yağlı boya, 69x 91 cm. 1891.

Sanatın soyutlama olduğunu, doğanın karşısında hayal gücünün kullanılması, akılcı bir yorumla resim kompozisyonunun oluşturulması gerektiğini ifade eden Gaugin aynı zamanda Sembolizm adı verilen sanat hareketinin bir temsilcisidir. O'nun resimlerinde

Doğanın ve nesnelerin biçimlerini geometrik bir anlatıma dönüştürerek yeniden kurgulayan Paul Cezanne, Kübistleri bu konuda etkilemiştir.

2.4. Kübizm'de Işık ve Renk

2.4.1.Cezanne'ın Sanatı ve Kübizm'e Etkisi

Tasvirici sanat geleneğini kırarak yepyeni bir biçim dilini ortaya koyan ilk akım kübizmdir. Kübizm, Cezanne'nin betimlemeyi ikinci plana iterek konuyu ortadan kaldırma girişimiyle belirmiştir.

1839'da Aix-en-Provence'ta doğan Cezanne, Paris'te sanat eğitimi görmüştür. Pissarro ile tanışmıştır ve Onun resimlerinden çok etkilenmiştir. Cezanne, Empresyonizmin illüzyonist doğa anlayışından gelmektedir. (TUNALI, 1983 s.185). Fakat O, Empresyonistlerin doğayı duyularıyla algılayıp anlık izlenimler şeklinde tuvallerine yansıtma yöntemlerinden çok farklı bir tavır sergilemiştir. O doğanın analizini ortaya koyabilmek için, doğayı duyuusal gerçekliğinden koparmak gerektiğine inanır. Böylelikle değişen doğanın, değişmeyen, sağlam bir analizini ortaya koyabilmiştir.

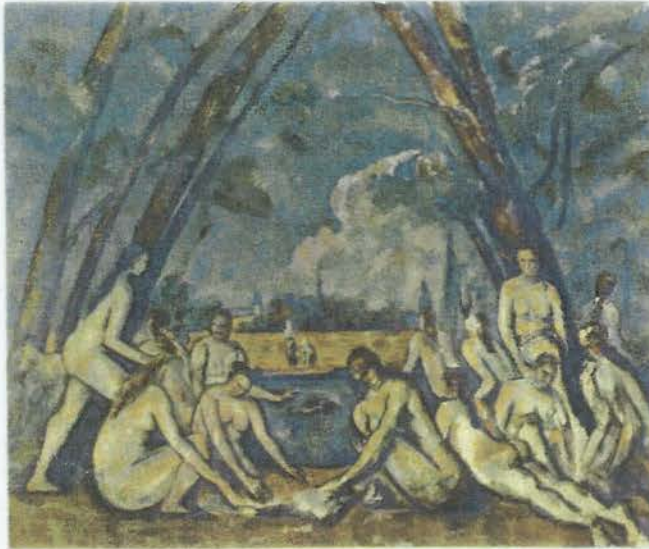
Cezanne, klasik heykel geleneğine ve Venedikli ustalara hayranlık duymuştur. Resimlerinde de klasik geleneğin sağlam biçimleriyle Venedikli ustaların renk anlayışlarını birleştirmiştir.

Cezanne, doğaya bakarak resim yaparken asıl amacını gördüğünü resmetmeye değil, gördüğünden yola çıkarak sağlam ve senteze dayalı bir kompozisyonu elde etmeye yöneltmiştir. O Empresyonist sanat anlayışından gelmesine karşılık, Empresyonist sanatçıların renge ve ışığa verdikleri önemin daha da ötesinde, nesnelere

kavrayarak, fiziksel varlıklarını açığa çıkarma ve aralarında bulunan çok yüzeyli ilişkilerle gerilimi ortaya koymayı amaçlamıştır. (GOMBRICH, 1992 s.23)

Cezanne, Empresyonist sanat anlayışından ayrılıp, Kübizmin temelini oluşturan resim anlayışını, nesnelere kavrama ve onlarla aramızdaki bağın ötesinde bulunan ruhsal bir bağ ile yaklaşmakta bulmuştur. Onu empresyonistlerden ayıran en önemli nokta, görmeye verdiği önemdir.

Cezanne, hacim yapısını araştırırken rengin sıcak-soğuk zıtlıklarından faydalanmıştır. O rengi ve biçimi eşdeğerde görerek yeni bir anlatım biçimi yaratmıştır. Resimlerinde açık-seçik bir düzenleme yapısı vardır. Bunun yanında renklerin de canlılıklarını yitirmedikleri görülür. Cezanne'ın sanatında çizime ve desene öncelik veren klasik gelenekle, renklere ve zengin anlatımlı fırça darbelerine önem veren Venedik sanatının birlikteliği görülür. (LYNTON, 1982 s.23) Empresyonist sanatın ışığa verdiği önemin aksine, Cezanne nesnelere fizikselliğini ve aralarındaki ilişkileri ortaya koymayı amaç edinmiştir. Doğanın silindiri, küre ve konilerle inşa edilebileceği ilkesini ortaya koymuştur. Bu ilke Kübist'lere yol göstermiştir. "Yıkananlar" tablosunda



Resim 9. Paul Cezanne, "Yıkananlar" tuval üzerine yağlı boya, 210 x 250 cm.1898-1905.

kompozisyonun geometrik planların senteziyle ortaya konulduğu görülmektedir. Resimdeki açık-koyu ilişkisi renk planlarıyla verilmiştir. Tek rengin sıcak ve soğuk ilişkileriyle hacim verilmiştir. Renk lekeleri arasında saydam bir geçiş vardır. Resimde saydamlığın vermiş olduğu bir ışık parıldaması vardır. (Resim-9)

Cezanne'nin resimlerinde ışık, renkle verilmektedir. Yani rengin ışığıdır sözü edilen. Cezanne'nin renk parlaklığını feda etmeden derinlik etkisini vermesi ve sağlam, düzenli bir birliği ortaya çıkarma çabaları, O'nu modern sanatın babası olduğunu kanıtlar.

2.4.2. Kübizm

Kübizme kadar olan bütün akımlarda görülen anlatım biçimleri, doğayı öykünmenin yollarını arama girişimlerini üstlenmişlerdir. Kübizmle beraber doğayı görme ve ona öykünme olgusu tamamıyla nesnel bir olguya dönüşerek yepyeni bir anlatım biçimi ortaya çıkmıştır. Bu yeni anlatım biçimi Cezanne'nin sanat anlayışından ileri gelmektedir. O'nun düşünceleriyle ortaya koyduğu fikirler Picasso ve Braque'de olgunluk kazanmaktadır.

Picasso ve Braque 1904 yılından başlayarak büyük bir çalışma temposuna girmişlerdir. Doğadan çalıştıkları nesnelere gittikçe geometrik bir forma büründürerek soyutlama girişiminde bulunmuşlardır. Resim yüzeyinde gri-kahverengi gibi sıcak-soğuk renklerin ağır bastığı, çok dar bir renk skalasına ulaştıkları döneme Analitik Kübizm adı verilmektedir.

2.4.2.1. Analitik Kübizm

Analitik Kübizmin çıkış noktası doğadır. Fakat bu doğa kübistler için parçalı elemanlardan oluşan bir doğadır. Böylece Kübistler karşılarında bulunan objeleri düşünsel anlamda tuvallerine aktarmışlardır. Biçimlerin parçalara ayrıştırılmasıyla elde edilen bu anlatım biçimi, nesnelere doğal görünümünden uzaklaştırarak düşünsel anlamda bir analize yöneltmektedir. Vaniel Kahnveilerin portresinin resmedildiği resimde mekan-nesne ilişkisinin, öztonun korunarak ve yüzeyin kabartma etkisiyle

ortaya çıkarılmasıyla elde edilmiştir. Picasso burada rölyef etkisini tonal renk anlayışıyla elde etmiştir. Resimde tek kaynaklı bir ışıktan söz edilemez. Biçim parçalanıp resim yüzeyine dağıldığı için, ışık da dağılarak resmin kendisinden gelmeye başlar. Resimdeki şeffaflık ve biçimlerin ışığı geçirgen yapısı resmin atmosferini açığa çıkarır. (Resim-10)

Analitik Kübizimde nesnenin doğallığı bir yana itilerek soyutlamacı bir yapı ortaya konmuştur. Kübizm bir kavram ressamlığıdır. Giotto'dan beri uygulanan geleneksel tek bakış noktasını kırarak, hacmi çeşitli açılardan gösterme olanağını sunmuştur. (İPŞİROĞLU, 1978 s.36)



Resim 10. Pablo Picasso, "Portrait Vaniel Kahnweiler", tuval üzerine yağlı boya, 100x72 cm, 1910.

Analitik K bizmde renk, nesnelerin biçimsel  z mlmeleri yönünde feda edilmiştir. Rengin duyusallığının ötesinde , akla dayalı parçalama tekniği için ton tercih edilmiştir. Picasso ve Braque'nin Analitik Kübizm adı altında ortaya koydukları yapıtlarında renk, biçime göre geri plandadır. Çünkü onların asıl amacı, nesnelerin değişen görünümlerinin, değişmeyen yanlarını vurgulamaktır. 1912 'de Picasso ve Braque'nin yapıtlarında bir değişiklik baş göstermiştir. Hazır nesnelere tuvallerine sokarak oluşturdukları bu döneme Sentetik Kübizm adı verilmektedir.

2.4.2.2. Sentetik Kübizm

Sentetik kübizm, Analitik k bizmden farklı olarak elemanların birleşmesinden oluşur. Analitik k bizimde nesnelere ve doğadan yola çıkılarak oluşturulan bir soyutlama eğilimi vardır. Oysa sentetik k bizimde geometrik elemanlar, soyut düşünsel boyuttadırlar. "Birinin ıkış noktası doğa ve doğa biçimleri olduğu halde, öbürünün çıkış noktası düşünce dünyası ve geometridir." (TUNALI, 1983 s.193).

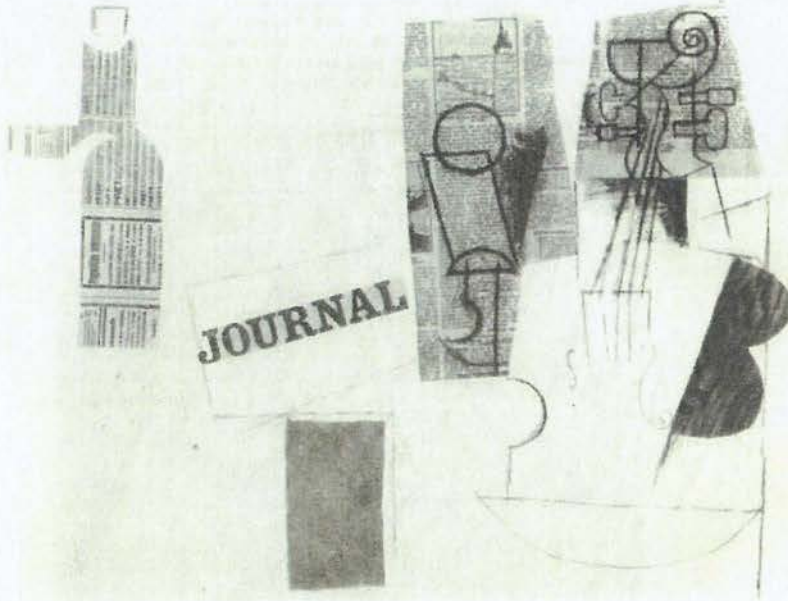
Sentetik k bizimle birlikte doğayı ve nesnelere resim sanatının dışında bırakma düşüncesi daha da ileri bir kademeye ulaşmıştır. Bu dönemde ortaya konulan yapıtlarda rengin de büyük önem kazanmaya başladığı görülmektedir. Analitik Kübizm'deki gölgeleme tekniği bir kenara bırakılır ve lokal renk devreye girer. Nesnenin birçok görünümünün eşzamanlı verme isteği yerini bunları tek bir biçimle verme düşüncesine bırakmıştır. (ERGÜVEN, 1992 s. 125)

Sentetik Kübizm'de rengin duyusal niteliği dikkate alınmamıştır. Renk burada sadece biçimlerin bir özelliği olarak resimde yerini almaktadır. Rengin düz yüzey şeklinde yüzeye uygulanması ile resim hareketlenmeye başlayarak gel-gitler oluşur. Renk yüzeyleri nesne durumuna geçerek resimde ışığı resmin kendisi oluşurmaktadır. Resimdeki soyutlanmış olan gölgeler biçime dönüşür. Basık modle ortaya çıkar. Biçimin tuval yüzeyindeki haliyle özdeşleşmesi, rengin bağımsız bir eleman olarak varlık kazanmasını sağlamıştır. (Resim-11)



Resim 11. Pablo Picasso, “Klasik Büstlü Natürmort”, tuval üzerine yağlı boya.

Picasso'nun “Şişe, bardak ve keman” resminde kemanın bir kısmı gazete kağıdının üzerine kalemle çizilmiş, geri kalanı da ahşap taklidi kesilmiş bir kağıdın taklidi olarak yapıştırılmıştır. Burada resmin temel elemanları olan renk, biçim ve çizginin birbirinden ayrıştığı görülür. Yani, resimsel elemanların her biri başlı başına bir değer olarak karşımıza çıkarlar. (Resim-12)



Resim12. Pablo Picasso, “Şişe, bardak ve keman”, tuval üzerine karakalem ve kolaj, 47 x 62 cm. Stockholm Modern müze, 1912-13.

Picasso ve Braque'nin birlikte yoğun bir araştırma ile ortaya koydukları yeni anlatım biçimi ve özellikle gerçekte yaşamdan alınan öğelerin yapıtlarda kullanılması ile oluşan kolaj tekniği, modern sanat anlayışına ve soyut sanata önemli katkılarda bulunmuştur.

Picasso'nun "Guernica" tablosunda siyah-beyaz bir etki vardır ve resimde reel bir mekan yoktur. Yani mekan soyutlanmıştır. Resimdeki elektrik lambası, gaz lambası ve yangın gibi betimlemelerin ışığı geometrik bir forma dönüşerek resimde atmosfer ortaya çıkar. Resimde içten gelen bir ışık vardır. (Resim 13)

1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte Kübizm akımı son bulmuştur, fakat etkileri Mondrian, Kandinsky ve Leger gibi soyut sanatın öncü ressamlarının yapıtlarında görülmüştür.



Resim 13 Pablo Picasso. "Guernica", tuval üzerine yağlı boya, 350 x 780 cm, 1937.

2.5. Fovizm ve Ekspresyonizm’de Işık ve Renk

Başlangıçtan itibaren soyut resim sanatı iki yönlü bir gelişme göstermiştir. Bunlardan ilki Kübizm’den kaynaklı geometrik bir öze dayanmaktadır. İkincisi ise Fovizm’den kaynaklanan serbest ve lirik bir soyutlamayı ifade etmektedir. Renk tuşları genişleyerek leke etkisi yaparlar. Renk mümkün olduğunca çığ bir şekilde tuvale sürülerek yüzeyler birbirine yaklaşır, basık modle anlayışı ortaya çıkar. Matisse’in “Madam Matisse” adlı tablosunda renkler biçimleri destekleyerek ortaya çıkar. Karşıt renklerin kullanımıyla ışık-gölge etkisi elde edilmiştir. Renk seçiminde gözlem duygu ve yaşantının niteliğini temel alan Matisse, aktarmak istediği yaşantının resimsel karşılığını arar. (LYNTON, 1982 S.31) Daha sonraki yıllarda yaptığı “Bir Okyanusya Anısı” eserinde ise kesik kağıtlardan elde edilen geniş yüzeyler mevcuttur. Yüzeylerin ve boşlukların önem kazandığı resimde renk yüzeyleri ve çizgi ayrışır. Resimdeki ışık, rengin kendisinden gelir. Renkli biçimler yüzeyde dengeli bir şekilde dağılarak resmin nesnesini oluştururlar. (Resim 14-15)

Vlaminck’in resimlerinde renk şiddetli bir parlaklıkta olup, fırça darbeleri serttir; resimlerindeki dinamizm ve coşku, yaşam enerjisinin karşılığını oluşturur. Dufy’nin resimlerinde ise renk tuşları yalınlaştırılmış biçimlerin ortaya çıkmasını sağlar. Nesnelerin dış çizgilerinden önce renk değerlerinin yüzeye dağılımı ile ilgilenmiştir. Renklendirilmiş örtülerin yer aldığı tablolarında hafif bir modülasyon vardır. Nesne coşkulu anlatımın içinde kaybolur ve çizgisel olarak tekrar açığa çıkar.(LHOTE, 2000 s.162)



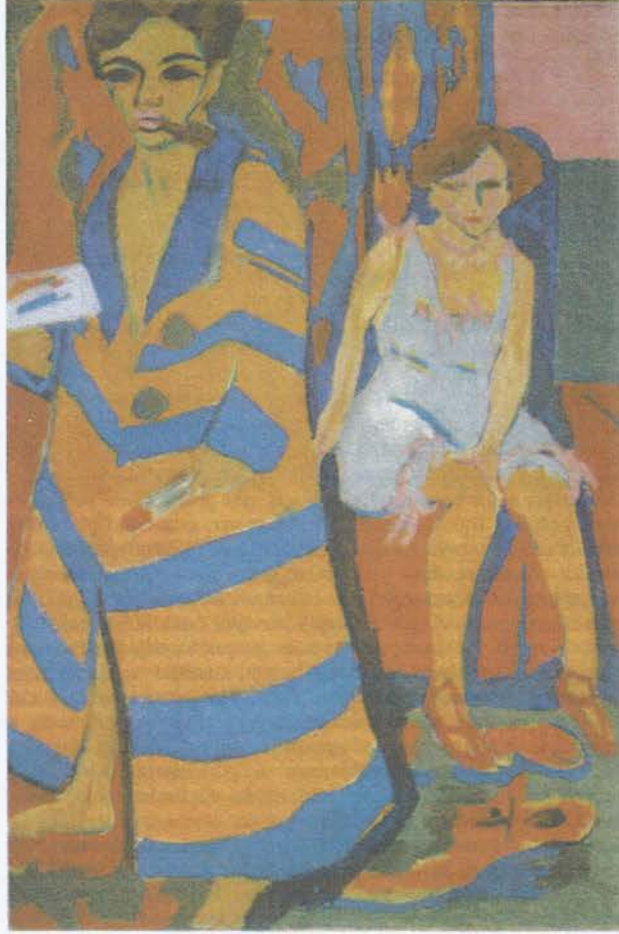
Resim 14. Henri Matisse, "Madam Matisse", 40 x 32 cm. Tuval Üzeri Y.B.1905



Resim 15. Henri Matisse, "Bir okyanusya anısı", Kolaj, 284 x 286 cm. 1953

1905'te Die Brücke grubunu oluşturan sanatçılardan Kirchner, Heckel ve Schmidt Rottluff'un resimlerinde parlak renklerin tuval yüzeyine korkusuzca uygulandığı bir üslup gelişmiştir. Kirchner'in "Model ile Birlikte Kendi Portresi" adlı resminde yüzeyler kabaca doldurulmuş etkisi yaratmaktadır. Mavi-turuncu ve Pembe-yeşil gibi zıt renklerin kullanımıyla ışık-gölge etkisi yaratılmıştır. Renk yüzeyleri geniştir ve her renk karşıt rengiyle açığa çıkarak resimde biçimlerin sınırları titreşir. Resimde ton geçişi ortadan kalkmıştır ve yüzeyler birbirine yaklaşmıştır. Figürleri aydınlatan belli bir ışık kaynağı yoktur. Resimde ışık, rengin doygun olarak sürülmesinden dolayı rengin kendisinden gelmektedir. Yani resmin ışık kaynağını resmin kendisi oluşturmaktadır.(Resim-16)

Ekspresyonist sanatta kesin kişisel açıklamalar önem kazanmıştır. Yani sanatçının yaşantısı, duyarlılığı ve algılama biçimi resimsel bir ifadeye dönüşür. "Sanatçının varlıklarda ve objelerde keşfettiği gerçeği tam bir içtenlikle ifade etmeye karar vermesi ve aynı zamanda bunu şiddetle arzu etmesi, onu doğal olarak açık, kestirme, bazen sert ve haşin bir ifadeye doğru sevk eder." (MULLER, 1972 s. 139)



Resim 16. Ernst Ludwig Kirchner, "Model ile Birlikte Kendi Portresi.", tuval üzerine yağlı boya, 150 x 100 cm. 1910.

2.6.Fütürist Sanatta Işık ve Renk

Fütürizm sanatında hızla değişen toplumdaki dinamizm, hız ve hareket kavramları ifade edilmiştir. Hareket ve ışık madde kavramını ortadan kaldıracak olan güçlerdir. Geleneksel konular bırakılmış, savaşı şiddeti ve toplum gürültüsünü ifade eden dinamik konular ele alınmıştır. Fütüristler, kübizmin çok yüzeylilik ilkesini uygulayarak görüş açılarını çoğaltmışlardır. Bir formun farklı açıları üstüste bindirilerek, arada kalan boşluğun mekan ve zamanla kayıtlı hareket algısını vermesi sağlanmıştır. Fütürizm'in en önemli üyelerinden Umberto Boccioni'nin "Madde" isimli eserinde maddenin gücü ve bu güce egemen olmak isteyen insanın savaşı konusu ele alınmıştır. Kompozisyonda

kübist etkileri görmek mümkündür. Özellikle analitik kübizmin çok yüzeylilik ilkesi burada mevcuttur. Işık değeri yüksek olan renkler kullanılmasına karşın, tabloda tonal bir renk anlayışı hakimdir. Tablodaki ışık, üstüste binmiş biçimler yüzünden tek bir kaynaktan gelmemektedir. Mekan parçalara ayrılmış, neredeyse soyut sayılabilecek bir resim ortaya çıkmıştır. (Resim-17)



Resim 17. Umberto Boccioni, “Madde”, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Akımın bir diğer üyesi Carlo Carra'nın resimlerinde de yine Analitik Kübizm'in etkilerini görürüz. Örneğin “Penceredeki Kadın” tablosunda perde ve evi andıran biçimler, Delaunay'ın resimlerindeki biçimleri andırır. Resimdeki tek renklilik yine çözümsel Kübizm'i anımsatır. En belirgin olarak tasvir edilen çıplak figürün üzerine sürülen sedef rengi de resme yumuşak bir ışık etkisi vermektedir. Biçimlerin üstüste binmesi yine ışık kaynağının belli bir noktadan gelmediğini göstermektedir. (Resim-18)

Giacomo Balla'nın yapıtları, bir eylemin sezgisel yanları üzerine odaklanır. Fotoğraf sanatı, ışık sanatıdır. Fotoğrafçılık üzerine deneyimi olan Balla, bir olayın art arda gelen evrelerini tek bir görüntüymüş gibi saptayan “kronofotoğraf” tekniğinin



Resim 18. Carlo Carrà, "Penceredeki Kadın" tuval üzerine yağlı boya, 147 x 133 cm. Milano Dr. Riccardo Jucker Koleksiyonu, 1912.



Resim 19. Giacomo Balla, "Bir Otomobilin Hızı + Işıklar".50 x 70 cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1913.

hareketi çözümleyişinden yararlanmayı amaçlamıştır. (LYNTON, 1982 s.94) “Bir otomobilin hızı + ışıklar” tablosunda Balla, hareket kavramını kesin bir dille ifade etmiştir. Tablo bir betimlemeden çok, soyut bir resmi andırmaktadır. Resimde Balla, tek rengin tonlarıyla ışık ve gölgeyi oluşturmuştur. Analitik Kübizm’deki çok yüzeylilik ve tonal resim anlayışının etkilerini görürüz. (Resim-19)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SOYUT RESİM SANATINDA IŞIK VE RENK

Kübizm akımı ile birlikte, resim sanatının doğayı natüralist bir dille ifade etme biçimi son bulmuş, parçalara bölünmüş ve geometrize edilmiş biçimsel bir anlatım biçimi doğmuştur. Soyut resim sanatının temelleri Cezanne’ın ve Kübizm akımının sanat anlayışlarıyla atılmıştır. Yirminci yüz yıl başlarında resim sanatı doğayla ilgisini koparmaya başlar. Bu soyut sürecin bilimde de başladığı görülür. Maddenin yerini enerji alır ve önceden elle kavranılabilecek bir gerçeklik olarak algılanan madde, artık soyut bir kavram olarak düşünülür. Doğadan uzaklaşarak kendine özgü gerçekliğine dönen sanat eserinde de objeler git gide belirsizleşmeye başlamaktadır. Bundan önceki dönemlerde hatta Empresyonizm’de dahi sanat, doğayı duyular yoluyla algılayarak, doğadaki nesnelere betimlemesine yönelmiştir. Fakat şimdi bu doğa kavrayışı bir yana itilerek, nesnelere kendilerine olan ilgi, nesnelere anlamına kaymaya başlar. (TUNALI, 1983 s.136). Böyle bir gerçeklikle anlaşılmaya başlanan soyut resim sanatında doğal başka bir obje barınmamaktadır.

Soyut sanat anlayışı iki yönde gelişme göstermektedir. İlki geometrik-konstrüktif ilgilere dayanan resim anlayışı, ikincisi ise renk ve biçim ilgilerine dayanan resim anlayışıdır. İlkinde Kübizm’den kaynaklanan geometrik öz, ikincisinde ise Fovizm’den kaynaklanan lirik ve serbest soyutlama esastır. Soyut sanat doğaya yeni bir anlayışı ve kavrayışı getirmiştir. Empresyonizm de yeni bir kavrayışla ortaya çıkmıştır. Fakat Empresyonistlerin ışığa ve renge verdikleri önem, onların doğadan koptukları anlamına gelmemektedir. “Empresyonistler geleneğe karşı çıktıkları zaman bu anlamda

geleneği aşmış olmuyorlardı. Onları sadece geleneği zorlamaktan ibaretti.” (TANSUĞ, 1993 s.24). Soyut resmin ortaya çıkmasıyla birlikte renk de büyük bir önem kazanmaktadır. Empresyonizme gelinceye kadar renk nesnelere bağlı, onların niteliklerini ortaya çıkaran bir araç durumunda olmuştur. Empresyonizmle birlikte renk, duyumlar yoluyla algılanarak rengin ışığı keşfedilmiştir. Fakat burada da resim sanatı doğadan kopmamıştır. Oysa soyut resimle birlikte renk, kendi başına açığa çıkmaktadır. Yani doğa nesnesinden uzaklaşan soyut resimde renk başlı başına resmin bir elemanı olarak anlaşılmaktadır. Renkler doğadan ve doğa renklerinden bağımsız olarak kullanıldıklarında, kendi özelliklerini göstermek için kullanılan birer resim öğesi olmaya başlamaktadırlar. (TURANİ, 1999 s.88). Kendi başına var olmaya başlayan, kendini taşıyan nesneden soyutlanan renk, boya değeri, güzelliği ve diğer renklerle olan ilişkileriyle öne çıkmaktadır. Empresyonizm’de biçimin parçalanması ve daha sonra resimsel elemanların ayrıştırılması ile renk de mutlak bağımsızlığına kavuşmaya başlar. Biçim yalınlaşır ve yüzeyler genişler. Resimdeki renk yüzeyleri resmin nesnesini oluşturur. Renk, resimdeki özerkliğini kazanır ve kendi başına anlam kazanarak otonomlaşır.

Görüldüğü gibi 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan soyut sanat, yeni bir sanat anlayışını ifade etmektedir. Bu anlayışa göre sanat artık doğanın ve nesnelere ifadesini ortaya koymaz, tersine sanat, renk, çizgi ve biçimlerle meydana gelen, doğayla ilişkisi olmayan, kendine özgü bir varlık olarak anlaşılır.(TUNALI, 1983 s.197). Bu bağlamda sanat, biçim, çizgi ve renklerle meydana gelen, bunların dışında başka bir objeyi ifade etmeyen bir varlık olarak anlaşılır. Böylece renk, çizgi ve biçim soyut sanatta büyük bir önem kazanmaktadır. Soyut sanat eserlerinde kullanılan renk, doğa nesnelere bağımsız, kendi başına anlamı olan bir değer olarak anlaşılır. Aynı şekilde rengin ışığı da nesne dünyasından bağımsız olarak kendi varlığını ortaya koymaktadır.

Rengin nesne dünyasından bağımsızlaşarak soyut resimde kullanılmasıyla birlikte kendi varlığını ortaya koyarak resmin ışığını oluşturmaktadır. Bununla birlikte soyut resim sanatı, natüralist sanatın renge yaklaşımı bakımından bu yönüyle de bir farklılık gösterir. Natüralist sanatta renk, tasviri yapılan nesnenin ortaya çıkarılmasında kullanılan, bir araç durumundadır. Rengin doğadan koparılıp kompozisyonun ana

elemanlarından biri olarak resimde kullanılmasıyla birlikte, kendi boya değerinin vermiş olduğu ışığıyla ortaya çıktığı görülür. Yani buradaki ışık, herhangi bir nesnenin açığa çıkarılmasında kullanılan bir ışık değildir. Tasvirci sanatta kullanılan ışık ise renkte olduğu gibi doğa nesnesinin belirginleştirilmesi için uygulanmıştır. Böylece “...resimde görünenin gerçekliği, dış dünyadaki karşılığını aşıp, süreçsel bir varoluş kimliğine bürünmüştür.” (ERGÜVEN, 1992 s.79)

3.1. Wassily Kandinsky

Kandinsky 1909'dan sonra doğaçlamalar adını verdiği resimler yapmaya başlar. Fakat bu resimlerde nesnelere hala tanımlanabilir durumdadırlar. 1912'den sonraki resimlerinde nesnelere olan bağıntı kopmaya başlayarak soyut anlamda ilk eserler ortaya çıkar. Moskova'da Empresyonistlerin sergisini görür ve fırça vuruşlarından oluşturulan renk ve ışık dokusundan etkilenir. (İPŞİROĞLU, 1978 s.54)

Kandinsky'nin ilk soyut eserleri lirik bir soyutlamayı nitelendirirken, 2. Dönem eserleri kübizm kaynaklı bir geometriyi simgelemektedir. (Resim-20) Kandinsky'e göre soyut resim, natüralist sanatın dış dünyayı yansıtmasının tersine, iç dünyamızı yansıtmaktadır. (İPŞİROĞLU, 1978 s:56) Onun renge karşı büyük bir duyarlılığı vardır. Renklerin birer tınısının olduğunu düşünür ve seslerin ruh titreşimleri yaratan birer renk olduğunu düşünür. Rengin fiziksel etkisinin ötesinde ruhsal etkilerinin olduğunu düşünür. “Sanatta Zihinsellik Üstüne” adlı eserinde şöyle der: “Nasıl ki buza dokununca sadece fiziksel bir soğukluk duygusunu yaşayabiliyor ve bu duyguyu parmağımızı ısıttıktan sonra unutuyorsak, rengin fiziksel etkisini de gözümüzü çevirince unutturuz. Gene, nasıl ki buzun soğukluğundan gelen fiziksel duygu derinlere işledikçe daha derin duygular uyandırıp bir dizi ruhsal yaşantı oluşturabilirse, rengin etkisi de gelişip bir yaşantıya dönüşebilir.” (KANDINSKY, 1952 s.49) Onun soyut resimleri de bu ruhsal yaşantıyı temsil etmektedirler.

“Composition-ıv” isimli resimde biçim, renk ve çizgiler birbirinden ayrılarak bağımsız birer eleman durumuna geçmişlerdir. Biçim ve yüzeyler arasında uzak ve yakın ilişkiler ortaya çıkar, yüzeyler boşlukta durur. Resimdeki ışık renkten gelmektedir.



Resim 20. Wassily Kandinsky, "Composition-IV", tuval üzerine yağlı boya, 159 x 250 cm. 1911.

Kandinsky, sıcak ve soğuk renklerin üzerimizde bıraktığı etkiyi şöyle açıklamaktadır: "Göz daha çok, daha kuvvetli olarak açık renklere çekilir, açık renkler içinde de, daha çok ve daha kuvvetli olarak, sıcak renklere: zincifre kırmızısı göz alır, tırmalar, insanların hep acıkmışçasına bakakaldığı alev gibi. Cart limon sarısı, uzunca bakılırsa göze acı verir, tıpkı tiz sesli bir borozanın kulağa acı verdiği gibi. Gözüm huzuru kaçır, uzun uzun bakmaya dayanamayıp mavide yada yeşilde derinlik, dinginlik arar."(KANDINSKY, 1952 s.50)

Kandinsky, kübizmin içiçe geçen yüzeylerinden ve düzenlemelerinden faydalanmıştır. Fakat kübizmin biçimselliğine lirik ve dramatik bir yön vermiştir. Onun resimleri soyut eğilimde çalışan sanatçıları ve soyut dışavurumcuları etkilemiştir.

3.2. Paul Klee

Rousseau, Picasso ve Delaunay'ın resimleriyle yakından ilgilenen Klee, özellikle Delaunay'ın soyut anlamdaki yapıtlarından etkilenmiştir. 1920'de Bauhaus'un öğretim kadrosunda görev almıştır. Bundan sonra resimlerinde modern sanatın temel ilkelerini saptamaya koymuştur. Resmin temel elemanları olan renk ve çizgi üzerinde kuramlarını geliştirmiş ve resimlerinde uygulamaya koymuştur. Işığın ve rengin anlamını 1914'te Tunus'a yaptığı yolculuk sırasında keşfeder ve üslubunda etkiler bırakır. (KLEE, 1948 s.3)

Klee'ye göre sanatsal yaratım süreci doğayı olduğu gibi değil de, çarpıtılarak yansıtmaktan geçmektedir. Rengin niteliğine ve parlaklığına verdiği önemi şöyle açıklamaktadır: “Renk, öncelikle niteliklidir, ikinci olarak da ağırlıktır, çünkü sadece renk değerine değil, ayrıca parlaklığa da sahiptir. Üçüncü olarak da ölçümdür, çünkü nitelik ve ağırlıktan ayrı olarak sınırları, alanı ve derecesi vardır ve bütün bunlar ölçülebilir.”(KLEE, 1948 s.25) Klee'nin resimlerinde kullandığı kendine özgü renkleri, dış dünyadan çok kendi iç dünyasını yansıtmaktadırlar. “Picasso'ya saygı” isimli resmi Klee'nin renge verdiği sezgisel önemi göstermektedir. Klee burada geometrik biçimli renk düzenlemeleriyle Delaunay'a daha yakın bir etki yaratmıştır. Rengin doğal objelerle bağıntısı olmayan, kendine özgü niteliği ve kromasına bağlı ışığı resimde açığa çıkmaktadır. Klee'nin 1930'lu yıllardan sonra yaptığı resimlerinde ton farkları ortadan kalkarak, resimdeki ışık, rengin kendisi olmuştur. Burada Yeni-İzenimcilerin noktalama tekniğini kullanan Klee, onlardan farklı olarak aynı renkteki noktaları yan yana koyarak resmin yapısını oluşturur. Buradaki renk noktacıklarının karşılığı müzikteki armonidir. (Resim 21-22)



**Resim 21. Paul Klee, "Picasso'ya Saygı", Tahta Üzerine Yağlı Boya, 35 x 30 cm.
1914.**



Resim 22. Paul Klee,"Ad Parnassum", tuval üzerine yağlı boya, 1932.

Klee, görünen dünyayla sınırlı kalan doğa araştırmasını yetersiz bularak, bunun optik görmeden öteye geçemeyeceğini düşünür. Ona göre nesnelere evrensel ilişkileri içinde gören birisi, sadece görünenle değil, görünmeyen güçlerle de beslenecektir. Klee, çocuk resimlerinin yalınlığına büyük ilgi duymuştur, bu yalınlık onun resimlerinde de görülmektedir. Ona göre renk kompozisyonu anlam değişimi için büyük imkanlar sunmuştur. Kırmızının içinde kırmızı, ya da iki zıt rengin birbiriyle geçişi, sarıdan mora, maviden turuncuya, kırmızıdan yeşile... Sarıdan turuncuya, kırmızıya doğru oluşan renk çemberi doğrultusunda sıralanan renkler Klee'ye göre koyu değerlerden ışıldayan renge doğru, muhteşem bir değişim göstermektedir.

Klee renge büyük bir önem vermiştir. Resmin özünün renk olduğunun hep farkında olmuştur. Bu nedenle de renklerle ilgili incelikleri merak etmiştir. Klee, ölümünden önce en önemli yapıtlarını tamamlamıştır. Bunlar çizgisel öğelerin renklerle kaynaşarak ortaya konulduğu uyumlu resimlerdir. Klee, Delaunay'ın renk karşıtılarıyla oluşturduğu eşzamanlı karşıtığa daha geniş bir kavram yükleyerek resmin müzikle bağıntısını da ortaya koyar.

3.3 Robert Delaunay

Kübizm'in Orfizm dalının üyelerinden biri olan Robert Delaunay, hareket algısı yaratmak için renklerin eşzamanlı karşıtlıklarına başvurmuştur. Onun resimlerinde renk adeta konu haline gelmiştir. Bu bakımdan değerlendirildiğinde de, resimleri soyutturlar. 1912-13 yıllarında başladığı pencere resimleri sadece renge ve renk karşıtlıklarına dayanan, renk-ışık bağıntısıyla ortaya konulmuş eserlerdir. (Resim-23)

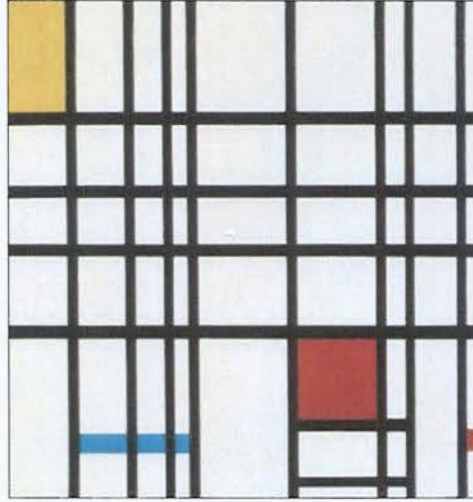
Delaunay, sanatını oluştururken, önce Seurat'ın yolunu izledi. Seurat ona göre ilk ışık kuramcısıdır. Fakat Seurat ve diğer yeni-izlenimciler, renk noktalarından oluşan optik etkilerle sınırlı kalmışlardır.



Resim 23. Robert Delaunay, “The three windows, the tower and the wheel”, tuval üzerine yağlı boya, 130x195 cm,1912.

Delaunay'ın resimlerinin temelinde eşzamanlı karşıtlık düşüncesi yatmaktadır. Çalışmaları sırasında Delaunay, rengin ışıkla meydana gelmediğini, tam tersine rengin ışıkla özdeş olduğunu, bütün renklerin ışık içerdiğini keşfetmiştir. (İPŞİROĞLU, 1995 s.62) Pencere resimleri dizisi onun bu anlayıştaki çalışmalarını göstermektedirler. Bu resimlerde her rengin belli bir ışık değeri vardır. En koyu tondaki rengin dahi, belli ışıltısı vardır. Bu resimlerde düzeni meydana getiren, renklerin yapısal bir nitelik olarak

ilişkilerinden koparılır ve saf renklere dönülür. “Resim sanatında doğal rengin bir tür soyutlanmasını sağlayan unsur olabildiğince saf asal renktir. Rengin belirgin olması için, renk 1) Düz olmalıdır. 2) Salt asal (yalnızca üç temel renkten biri) olmalıdır. 3) yayılımında gerçekten bağımlı, ama hiçbir şekilde sınırlandırılmamış olmalıdır.” (HESS, s.95)

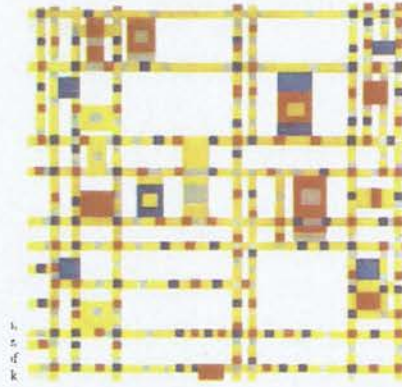


Resim 24. Piet Mondrian, “Composition with red, yellow and blue”, tuval üzerine yağlı boya, 39x35 cm, 1921.

Neo-Plasticism’de renk bir eleman olarak yapının içinde yer alır. Yani renk doğasal bütün ilgileri yitirerek kompozisyonun elemanı olur. “...renk artık duysal niteliğini yitirerek, bir biçim elemanı olarak komposition’un yapısına katılır.” (TUNALI, 1983 s.204)

Mondrian ana renklerin doğal bir ilişkiye girmemeleri için bu renklerin, renk olmayan beyaz, siyah ve griyle karşıt olarak yerleştirilmelerini öne sürmektedir. (HESS, s.95) Mondrian’ın resimlerinde renkler ton farklılıklarından uzaklaşarak renk ve renksizlik birarada bulunur. Renksiz alanların içinde yer alan saf renkler de doygun halleriyle, kendi ışıklarını oluştururlar. Yani Mondrian’ın resimlerinde ışık, doğayla bir bağıntısı olmayan rengin kendi ışığıdır. “Kırmızı, siyah, mavi, sarı ve gri ile kompozisyon” isimli resminde düz alan olarak düşünülen ana renklerin tüm canlılığıyla resim yüzeyinde arkadan ışık alan renkli bir cam etkisi yaratmaktadır.

“Broadway Boogie-Woogie” resminde ise çizgiler küçük renk karelerine bölünerek resim yüzeyinde bir hareket etkisi yaratırlar. Mondrian’ın resimlerinde renklerin müzikle de bağlantıları bulunmaktadır. Broadway Boogie-Woogie resminde “gri zemin, dik açı, yatay-dikeyler değişik ritimlerle kendini duyuran (gösteren) ostinatobas; üstünde köşe kapmaca oynamışçasına hızla yer değiştiren sarı, kırmızı, mavi kare ve dikdörtgenler; yatay-dikeylerin üstündeki renklerin aralarına giren gri kare ya da dikdörtgenleri de cazın vazgeçilmez öğelerinden biri olan ‘break’ler olarak düşünebiliriz.” (İPŞİROĞLU, 1995 s.87) (Resim-25)



Resim 25. Piet Mondrian, “Broadway Boogie-Woogie”, Tuval üzerine yağlı boya, 1942.

3.5.Fernand Leger

Leger’in 1914’te yaptığı resimlerinde mekanik bazı özellikler görünmeye başlar. Bu dönemdeki yapıtlarında nesnelerin fizikselliğini vurgulama ve aralarındaki ilişkiyi tutarlı bir biçimde yansıtma eğilimi vardır. Daha sonra Leger, makineleşmeyi ifade eden resimler yapmaya başlar. “Şehirdeki Diskler” isimli yapıtı Leger’in bu anlayıştaki resimlerinden biridir. Bu resimde sentetik Kübizm’in etkisi görülür. Yüzeyle düz olarak boyanmıştır. Boşluklar ve biçimler arasında yoğun bir hareket etkisi vardır. Bu hareket etkisi, sentetik Kübizm’deki gel-gitleri hatırlatır. Renklerin ton geçişi olmadan düz olarak sürülmesi ile basık modle oluşmuştur ve ışık, renklerin doygunluk derecelerine göre, renklerin kendilerinden gelmektedir. (Resim-26)

Geometrik soyut sanatı mimarlığın tamamlayıcısı bir öğesi olarak gören Leger’in günlük hayatın gerçekliğine bağlılığı kesindir. (LYNTON, 1982 s.102)

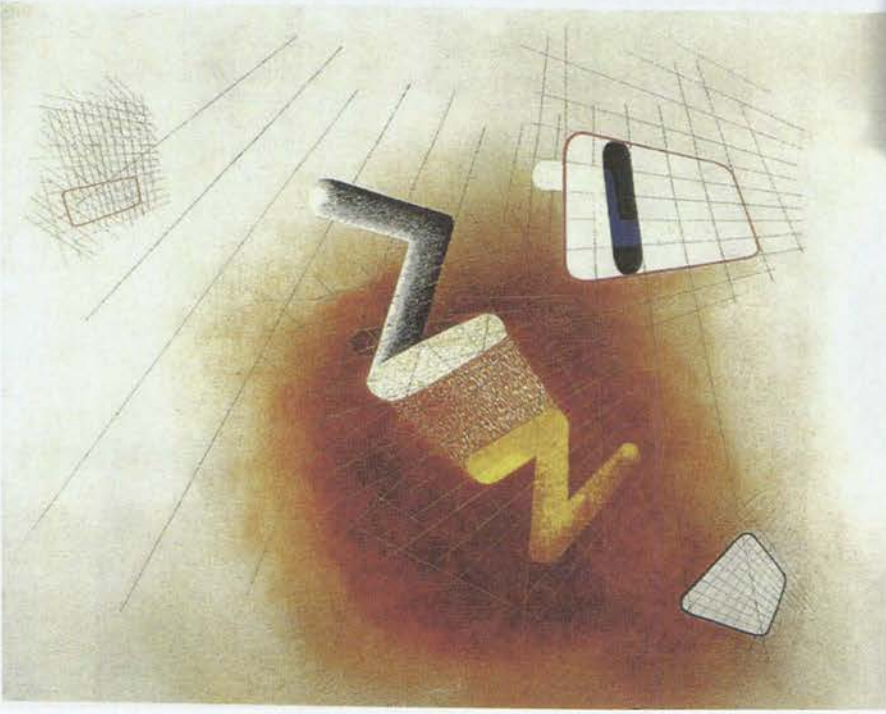


Resim 26. Fernand Leger."Şehirdeki Diskler",tuval üzerine yağlı boya, 97 x 130 cm, 1920-1.

3.6.Moholy Nagy

Moholy Nagy'nin yapıtlarında biçimler saydamdır ve boşlukta yüzer. Moholy'nin yapıtlarının en büyük özelliği, ışıktır. Bu özellik O'nun değişik türdeki yapıtlarına bir bütünlük etkisi vermektedir. Fotoğraf kağıdına ışık vererek ve araya çeşitli nesnelere koyarak fotogram denilen baskının uygulayıcısıdır. (LYNTON, 1982 s. 119)

"CHX" adlı resimde nesnelere uzayda boşlukta yüzdükleri görülür. Gittikçe daralan bir çizgi perspektifi içinde geometrik biçimlerin üç boyutluluk etkisi ortaya çıkmaktadır. Resimdeki ışık ve renk, nesnelere sonsuz bir ortamda hareket etkisi vermektedir. Işık burada nesne üzerindeki fiziksel boşlukları aydınlatarak onların varlıklarını ortaya çıkarır.(Resim-27)



Resim 27. Moholy Nagy. "CHX", tuval üzerine yağlı boya, 96.5 x 76 cm, 1946.

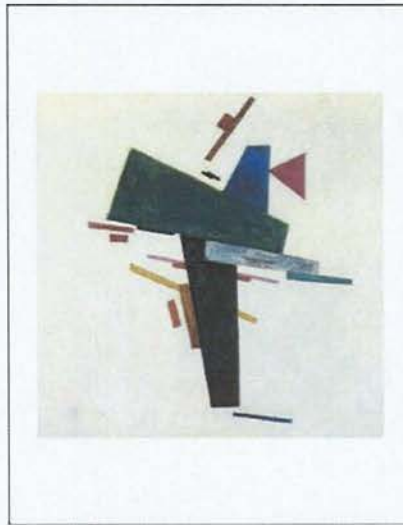
3.7. Kasimir Malewitsch

Rus ressamlarından Malewitsch, 1912 yıllarına doğru soyut bir resim anlayışına ulaşır. Bu resimlerde konstrüktiv bir resim tarzı göze çarpar. Burada Malewitsch, resmi bütün yabancı elemanlardan arındırmak ister. Buna göre resmin dışında bulunan herşey dışarıda bırakılır. Böylece resimde en basit eleman olarak geometrik biçimler tercih edilir. Bu yeni sanat anlayışına Malewitsch, Suprematizm adını vermiştir.

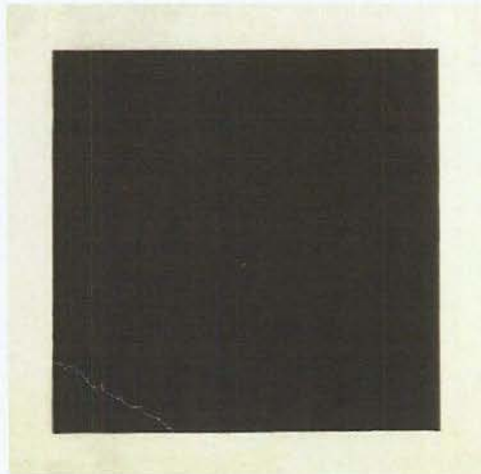
Malewitsch'in 1915'te yaptığı bir resimde temel renklerle düz olarak boyanmış geometrik biçimler, birbirlerinden bağımsız olarak hareket ediyorlar etkisini yaratırlar. Sanatçı burada biçimleri üstüste getirerek renklerin açıklık koyuluk farklılıklarıyla derinlik etkisi yaratmıştır. Suprematist bir yapıt olan resimde konuyla alakalı herşey atılmış, renklerde de biçimlerde olduğu gibi bir yalınlığa gidilerek, renkler arasındaki etkileşimlerin ön plana çıkarıldığı görülür. (Resim-28) Suprematist sanat, her türlü doğa bağıntısıyla ilişkiyi koparan içeriksiz bir sanatı ifade etmektedir. Bu resimde de renklerde indirgeme yapılarak, rengin ifadesiz bir şekilde tüm saflığıyla açığa çıkması

sağlanmıştır. Resimde ışığın, renklerin doygun ve düz alanlar olarak kullanılmasıyla oluştuğu görülür. Yani burada artık rengin derecelendirilmesiyle ortaya çıkan bir ışık yanılması yoktur. Aksine renk, düz ve yalın bir şekilde tuval yüzeyine uygulanarak kendi ışığını açığa çıkarmaktadır.

Malewitsch, zamanla rengi de resminden uzaklaştırmış ve beyaz üstüne beyaz adlı bir dizi resimle soyut sanatta mantıksal bir sonuç elde etmiştir. Bu resimlerde beyaz bir fon üzerine beyaz ya da siyah bir kareyle oluşturulmuş kompozisyonlar mevcuttur. (Resim-29)



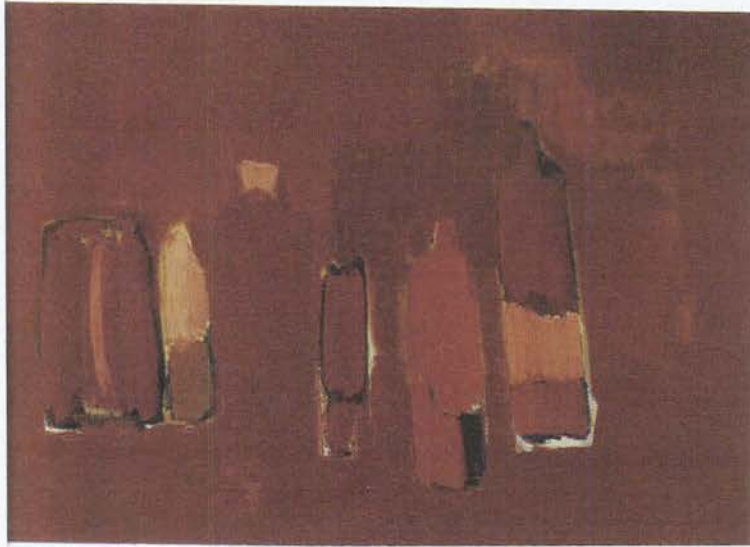
Resim 28. Kasimir Malewitsch, "İsimsiz", tuval üzerine yağlı boya, 90x70 cm, 1916.



Resim 29. Kasimir Malewitsch, "Black square", Tuval üzerine yağlı boya, 106x106,5 cm, 1913.

3.8. Nicholas de Stael

Rusya doğumlu de Stael, otuz yaşlarında soyut resimler yapmaya başlar. Bu resimlerde ilk göze çarpan, koyu renkteki boya alanlarının altında görülen daha açık renk lekelerinden oluşuyor olmasıdır. Spatülle oluşturulan bu boya lekeleri, hem acı hem de zevki okşayan görünüm sergilerler. (LYNTON, 1982 s.279) De Stael'in soyut kompozisyonlarında renk ilişkileri ustaca kullanılmıştır ve fazla renk seçeneğine başvurulmadan tonlar arasındaki ilişkiler öne çıkarılmıştır. "Kırmızı Şişeler" isimli tablosunda biçimler ve biçimler arasındaki boşluk aynı öneme sahiptir. Biçimler adeta boşlukta yüzüyor etkisi yaratmaktadırlar. Resmin asıl can alıcı noktası, renk tonlarının ve ışık değerlerinin ustalığında yatmaktadır. De Stael lirik üslubu tercih etmiş ve yalınlaştırmaya başvurmuştur. Nesnelerin sınırları ve mekan bir kenara bırakılmıştır. (Resim-30)



Resim 30. Nicolas de Stael." Kırmızı Şişeler", tuval üzerine yağlı boya, 100 x 73 cm, 1955

3.9.Jackson Pollock

1940'lı yıllardan sonra Amerika'da 2. Dünya Savaşının ardından Soyut Ekspresyonizm akımı ortaya çıkmıştır. Bu akımın öncülerinin ortaya koyduğu ortak duygu, maddeci bir toplumun sisteminde yer alan sınırlamalara karşı oluşan direncin açığa çıkarılmasıdır. Pollock, boyaları damlalar halinde tuval yüzeyine akıtarak, ellerini yüzeyde gezdirip çeşitli izleri burada kaydetmiş oluyordu.

Resim, Pollock'un bu tavrıyla herhangi bir nesnenin temsili olmaktan çıkarak ressamın hareketleriyle, zaman süreci içerisinde onun hareketlerinin ortaya konulduğu andaki hareketsizliği veren bir alana dönüşmüştür. (LYNTON, 1982 s. 234.)

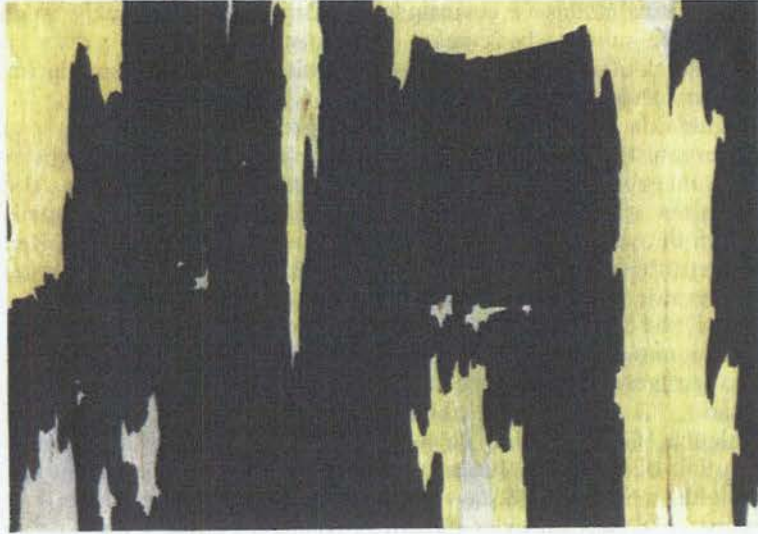
“Numara 1A” isimli resimde yüzeyler, akıtılarak oluşturulan boyaların dağılımıyla ritmik bir yapıya dönüşmüştür. Resimdeki ışık, koyu çizgi demetlerinin arasından sızarak resmin kendine özgü yaşamını ortaya koyar. Sanatçı, resmin çevresinde dolaşıp boyaları akıtarak oluşturduğu resmin bir parçası olmuştur. Pollock'un ortaya koyduğu bu yenilikçi tekniğe Eylem Resmi (Action Painting) adı verilir. (Resim-31)



**Resim 31. Jackson Pollock.” Numara 1A”, tuval üzerine yağlı boya, 264 x 172 cm.
1948.**

3.10. Clyfford Still

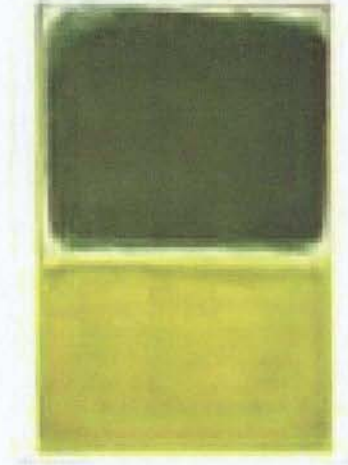
Clyfford Still resmi, görünen dünyanın tasvirinden tümüyle ortadan kaldırarak rengi de herhangi bir nesneyi çağrıştırmaması için tüm olanakları kullanmıştır. 1949'dan sonra yaptığı resimlerde parlak renkler, kenarları pürüzlü siyah alanların arasından çıkarak korku uyandıran bir görünüme bürünmüşlerdir. "D No.1." resminde koyu alanların arasında çıkan parlak renkler, resimdeki ışığı oluşturmaktadır. Resimde koyu yüzeylerin arasında oluşan boşluklar da yeni bir biçim oluşturur. Renk yüzeyleriyle oluşan bu yeni biçimler resmin nesnesini oluşturur. Dolayısıyla kendi başlarına bir anlamı olan bu nesnelerin doğa görünümlerini yansıtma gereksinimi ortadan kalkmıştır. (Resim-32)



Resim 32. Clyfford Still.'-D No.1.', tuval üzerine yağlı boya, 287 x 404 cm. 1957.

3.11. Mark Rothko

Rothko, 1947-1950 yıllarına doğru yalın bir kompozisyon anlayışına yönelir. Bu üslupta zemin üzerinde birbiri üzerine binen 2-3 renkli dikdörtgen biçimler resmi tamamlamaktadır. (Mod. Sanatın s. 243) Resimlerdeki renkler kesin bir netlikte değildirler. Renk alanlarının arasından sızan başka renkler görülür. Biçimler arasındaki ölçü ilişkileri ve renk tonları arasındaki ilişkiler, Rothko'nun resimlerine gizemli bir



Resim 33. Mark Rothko,"Green, White and yellow", Tuval üzerine yağlı boya, 60x80 cm.



Resim 34. Mark Rothko,"Untitled", tuval üzerine yağlı boya, 60x80 cm.

boyut katmaktadırlar. Resimleri kaplayan ışık, renk karşıtlıklarını ve biçimler arasındaki gerilimi ortadan kaldırarak bir iç parıldama yaratmaktadır. Üstüste sürülen boya katları, birbirlerinin ışığını yok etmemektedirler. Böylece resimlerde uygulanan her katın ton değeri korunmuştur. Bu, bakan izleyiciye, resimleri bilinçaltının yardımıyla algılanmasını sağlar. Rothko'nun resimlerinde ışık, renkle bir bütünlük içinde ortaya çıkmaktadır. Doğa ilişkilerinden tamamiyle koparılmış olan renk, üstüste oluşturulmuş katmanlarla, derinden gelen bir ışık etkisi yaratmaktadır. (Resim-33-34)

Rothko'nun da içinde yer aldığı Soyut Ekspresyonizm akımı, aşırı bir sanat tutumunu ifade eder. Bu anlayışla ortaya konulan resimlerde kuralsız bir eylemin açığa çıkarılması söz konusudur. (LYNTON, 1982 s.248.)

3.12. Franz Kline

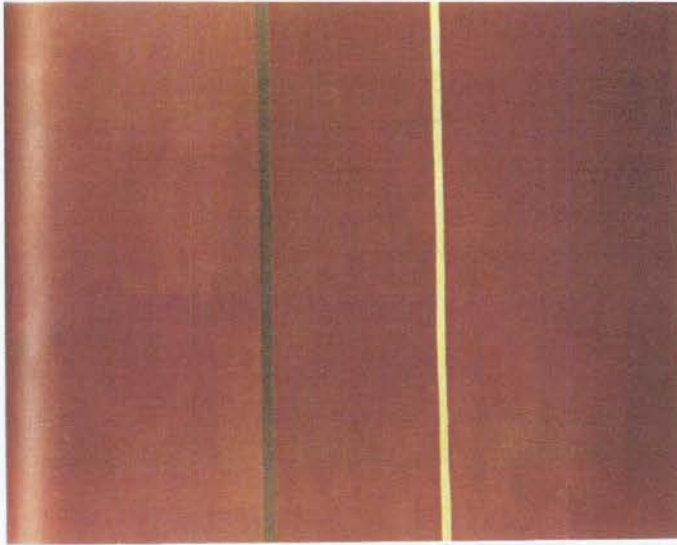
Franz Kline'in resimlerinde geniş bir yüzey üzerinde birkaç fırça hareketiyle oluşturulmuş geniş yüzeyler vardır. Resimlerdeki biçimler genelde siyahtır ve daha açık arka planın üzerinde yüzüyor etkisi bırakırlar. Doğulu karakter taşıyan bu biçimler sanatçının eyleminin bir ifadesi olarak ortaya çıkar ve izleyici bu eylemi paylaşır. Kline'in resimlerinde ışık, resmin nesnesi durumuna geçen siyah biçimlerin arasında kalan beyaza yakın alanların bu siyah biçimlerle oluşturduğu açık-koyu zıtlığıyla ortaya çıkar. Resimlerdeki boşlukta yer alan biçimler ve arka alan ters ışık etkisi yaratmaktadır. Doğu kaligrafisinden etkilenen Kline'in resimlerinde renk, siyah beyaz ve gri ile sınırlandırılmıştır. (Resim-35)



Resim 35. Franz Kline."İsimsiz", tuval üzerine yağlı boya, 198 x 182. 1951.

3.13 Barnett Newman

Newman'ın resimlerinde geniş bir alanda düz olarak boyanan bir renk anlayışı vardır. Resimlerdeki düz yüzeyleri kesen ince sütunlar zıtlık yaratarak sonsuzluk fikrini akla getirirler. “Sözleşme” resminde düz kırmızı alanı bölen kahverengi ve beyaz sütunlar asimetrik bir yerleştirmeyeyle gerilim etkisi yaratırlar. Şeritlerin düzenlenişi, izleyicinin salt renge yoğunlaşmasını sağlar. Resim yüzeyindeki renk alanı izleyici üzerinde mistik bir etki bırakır. Newman'ın resimlerinde renk yüzeyleri boşluk etkisi yaratır. Resimdeki ışığı, resmin kendisi oluşturur. Renk, herhangi bir imgeyi çağrıştırmaz ve özerkleşir. (Resim-36)

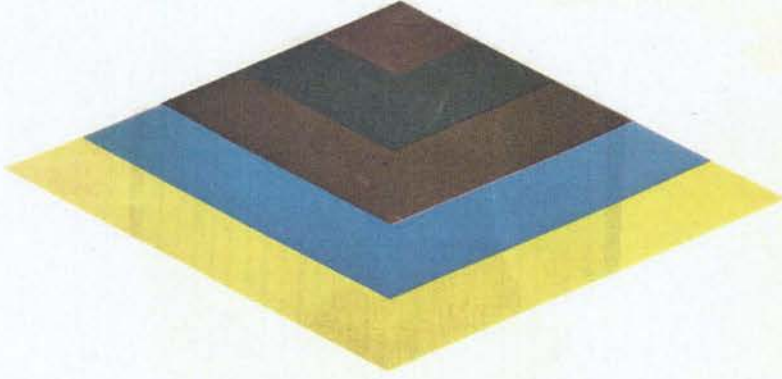


Resim 36. Barnett NEWMAN. “Sözleşme”, tuval üzerine yağlı boya, 152 x 121 cm. 1949.

3.14 Kenneth Noland

1963 yıllarına doğru Noland, Birbirlerine paralel ve bitişik renk şeritlerinin oluşturduğu elmas biçiminde tualler yapmaya başlar. Resimlerinde renk alanlarının sınırlarında beliren çizgiler yüzeyi böler. Resimlerdeki geometrik biçimler, herhangi bir anlamı çağrıştırmaktan uzaktır. Geniş yüzeylere inceltilmiş boya sürülerek rengin ışık etkisi arttırılmıştır. Resimde renk alanlarının bağımsız oluşu, renklerin ışıklı ve ışısız

etkilerinin kıyaslama olanağını verir. Resimdeki ışık, rengin doygunluğunun vermiş olduğu iç ışığıdır. Onun dışında resimde herhangi bir ışık yansımasına başvurulmamıştır. (Resim-37)

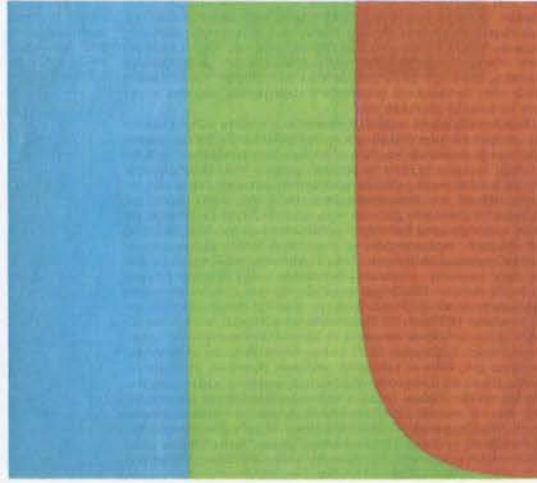


**Resim 37. Kenneth Noland, “Mach II”, tuval üzerine akrilik reçine, 23 x 43 cm.
1964.**

3.15 Ellsworth Kelly

Kelly'nin resimlerinde renk Newman'ın ya da Noland'ın resimlerinde olduğu gibi biçimsel bir ifadeyle ortaya çıkar. Resimlerinde yalın bir anlayış hakimdir ve geniş renk yüzeylerinin kapladığı büyük boyutlu tuallere yapılmıştır. Salt renk alanları halinde yüzeye uygulanan boya, sanatçının eliyle oluşturulmuş etkisi vermez. Dolayısıyla rengin kendine özgü yapısı ortaya çıkar. Rengin ton geçişi ile oluşturduğu yansıma etkisi ortadan kalkar. Yüzeylerin fırçayla boyanmamış bir etkiyi oluşturması, rengin nesnellliğini açığa çıkarır. Işık, rengin kendi ışığıdır. Resmin ışık kaynağını resmin kendisi oluşturmaktadır. (Resim-38)

Kelly'nin sanatı, 1960 yıllarında ortaya çıkan Minimalizm'in öncüsü olarak kabul edilir.

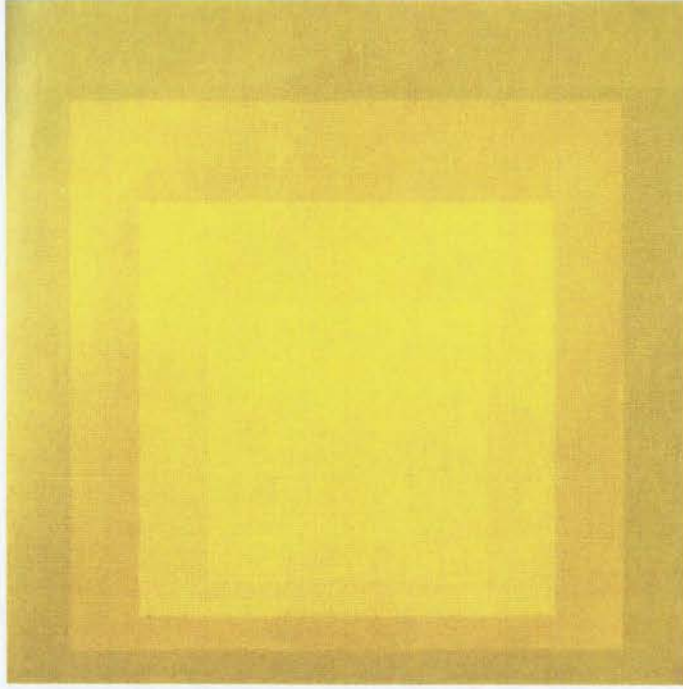


Resim 38. Ellsworth Kelly, "Kırmızı-Yeşil-Mavi", tuval üzerine yağlı boya, 230 x 230 cm. 1965.

3.16 Josef Albers

Bauhaus okulunda öğrenim gören Josef Albers, 1949'da "Kareye Saygı" adlı bir dizi resim yapmaya başlar. Bu resimlerde karenin ve değişen renk değerlerinin ölçülülüğü dikkat çekmektedir. Sanatçının kendisinin belirleyip kullandığı kare alanlar içine yerleştirilen biçim, renk ve mekan ilişkilerinin zenginliği resimlere zengin bir bileşimi kazandırmıştır. (LYNTON, 1982 s.158) Yalın ve duygusallıktan uzak olarak resmedilen bu resimler sağlam bir temelin anlamlı ürünleri olarak nesnel bir güzelliği gösterirler.

Josef ALBERS'in 1964'te yaptığı "Kareye Saygı: Sarıdan Başlayarak" adlı yapıtında iç içe yerleştirilmiş dört adet kare, optik bir etki yaratarak boşlukta yüzer gibi görünmektedirler. Resim yüzeyini kaplayan her alan tek bir renge düz olarak boyanmıştır. Ortada en açık alandan kenarlara doğru koyulaşarak sıralanan renkler, dıştan içe doğru sıralanarak resim yüzeyinde sistemli bir ışık etkisi yaratırlar. Burada ortaya çıkan optik yanılsama, yapıtı her ne kadar Optik sanata yaklaştırsa da, boyanın uygulanışı ve rengin kullanımı Ard-ressamca soyutlama anlayışını gösterir. İki boyutlu biçimler, üç boyutlu bir boşluk yaratarak müzikteki gibi bir tınısal mekan etkisi verirler. Biçimi renkle özdeşleştirerek içerikten arındırılmış olan Josef Albers, kendinden sonra gelen kuşaklara öncülük etmiştir. (İPŞİROĞLU, 1998 s. 207) (Resim- 39)



Resim 39. Josef Albers."Kareye Saygı", tuval üzerine yağlı boya, 76 x76 cm. 1964.

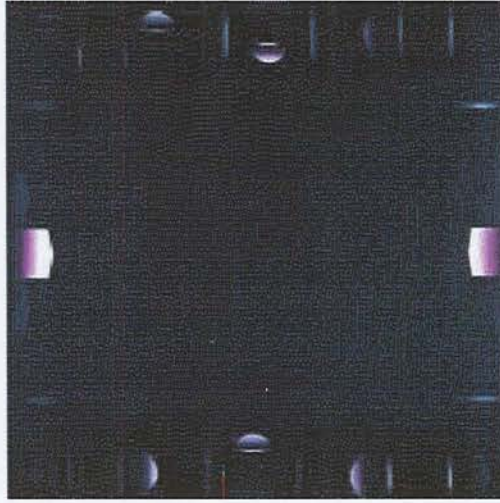
3.17 Adnan Çoker

1968 yılından itibaren yapısallığa ve simetriye yönelen Adnan Çoker'in resimlerinde tek renklilik öne çıkmaktadır. Resimlerinde renk ışıkla bütünleşerek siyah üzerinde gizemli bir yapıya bürünür. Adnan Çoker Güzel Sanatlar Akademisini bitirdikten sonra 1955'e kadar soyutlamayı denediği görülür. O'nun soyutlamalarının çıkış noktasında genellikle hat sanatı yatmaktadır. Paris'te soyut dışavurumculuğu denediği görülür. Yaklaşık on beş yıl kadar bu anlayışta resimler verir. (İPŞİROĞLU, 1998 s.225)

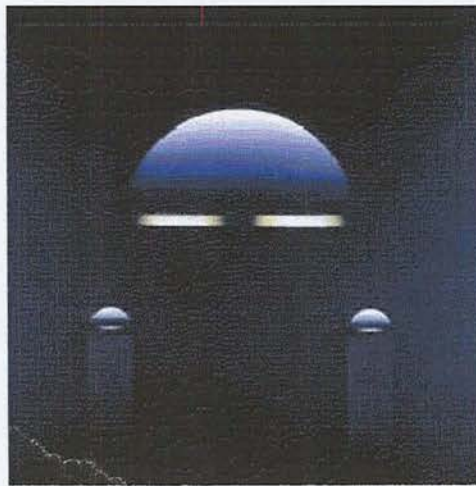
1970'den sonraki yapıtlarında Adnan Çoker'in Malewitsch'e yaklaştığı görülür. Paris öncesi resimlerinde Çoker'in görsellikten yola çıkarak bir soyutlamaya vardığı görülür. Fakat Paris sonrasında yaptığı çalışmalarında bir soyutlamadan çok, soyut resimlerin ortaya çıktığı görülür. Nazan İpşiroğlu'na göre "Burada doğrudan soyut bir yapı karşındayız. Değişime uğrayan bu

biçimler kimi zaman daha ilk anda belli bir yapı ögesini çağrıştırıyor, kimi zaman da ona sadece minimal bir gönderme yapıyor.” (İPŞİROĞLU, 1998 s.229)

“Alan 2” ve “Çizgisel Ters Türk Üçgeni” resimlerinde bir soyutlamadan söz edilemez. Burada soyut bir yapının boşluktaki durumu mevcuttur. Kubbe biçimindeki yarım dairenin, dikdörtgen üzerine yerleştirilmesi mimari bir yapıyı hatırlatır. Buradan da anlaşılacağı gibi, Adnan Çoker’in Paris sonrası yaptığı resimlerde bir soyutlama yoktur. Somut biçimler soyutlaşarak tekrar somut olarak karşımıza çıkar. (Resim-40-41)



Resim 40. Adnan Çoker, “Alan 2” , tuval üzerine yağlı boya, 140 x 140 cm. 1998.



Resim 41. Adnan Çoker, “ Çizgisel Ters Türk Üçgeni”, tuval üzerine akrilik, 140 x 140 cm. 1998.

3.18 Ferruh Başağa

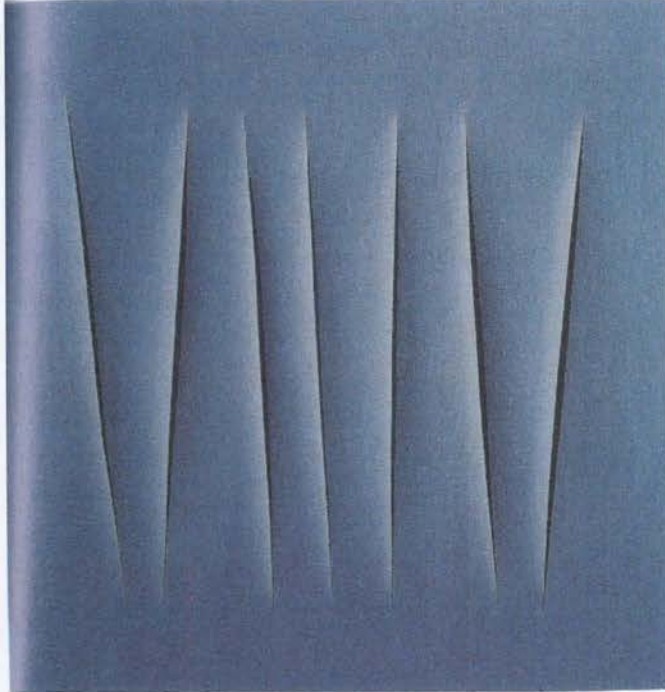
Ferruh Başağa'nın resimlerinde kompozisyon kendi yasasını kendi içinde bulan yapısal kompozisyonlardır. O'nun resimleri temel formlardan ve tınısal renklerden oluşur. Geometrik biçimler kesişen biçimlerle belirginlik kazanır Resimlerinde renk saydamdır ve öndeki biçimler daha koyu etki bırakır. Renklerdeki geçiş kromatiktir. Resimlerdeki açıktan koyuya doğru oluşturulan bu kromatik geçiş ön ve arka düzlemi oluşturarak resme derinlik etkisi verir. Farklı renk tınılarıyla birbirinden ayrılan ve birbiri içine geçişen biçimler, resimde gizemli bir etki yaratır. Başağa'nın resimlerinde figürsel yorumdan kaçan soyut resimlerinin temelini renk ve biçim ilişkileri oluşturur. Yüzeyde oluşturulan transparan biçimlerin üst üste bindirilmesi ile katmanlar ortaya çıkar. Renk burada yalnızca bu yapının katmanlarını ortaya çıkarmada bir araç durumunda kullanılır. Başağa'nın resimlerinde sonsuzluğu çağrıştıran derinlik yanılsamasına ulaşma gayreti dikkat çekmektedir. Genelde iki rengin şeffaf ve yumuşak, fakat kesin biçimli geometrik üslubu, Başağa'nın resimlerinde ışığın derinlerden gelen etkisini arttırmaktadır. Öndeki biçimler koyu değerleriyle arkadaki ışık etkisini daha da arttırırlar. (Resim-42)



Resim 42. Ferruh Başağa, “ Güvercinler”, tuval üzerine yağlı boya, 1982.

3.19 Lucio Fontana

Fontana, 1950'den sonra tuval yüzeyini hiç leke bırakmadan dümdüz boyayarak boydan boya yarıklar açmıştır. Böylece tablolarında açılan yarıklar iki boyutlu bir yüzeyde yarıkların oluşturduğu gölgelerle derinlik etkisi vermektedir. "Mekansal Kavram" isimli tablosunda düz bir maviye boyanmış yüzey dikey olarak birkaç kez kesilmiştir. Böylece yüzeyde rölyefi andıran kabarık bir görüntü oluşmuştur. Tuvali aydınlatan ışığın belli bir yönden gelmesiyle bu kabartma etkisi değişiklik göstermektedir. Tuvalin kesilmesiyle izleyicinin tuvalin arkasını görebilmesi sağlanmıştır. Böylece sanatçı tuvalin arkasına bakılmasını sağlayarak yeni bir boyut ve sonsuzluk duygusu yaratmıştır. (Resim-43) Fontana, uzay, harekey ve zamanı renk, perspektif ve biçim kadar önemli sayan Mekansallık akımının üyesidir.



Resim 43. Lucio FONTANA." Mekansal Kavram", tuval üzerine suluboya, 52 x 52 cm. 1962.

3.20. Yves Klein

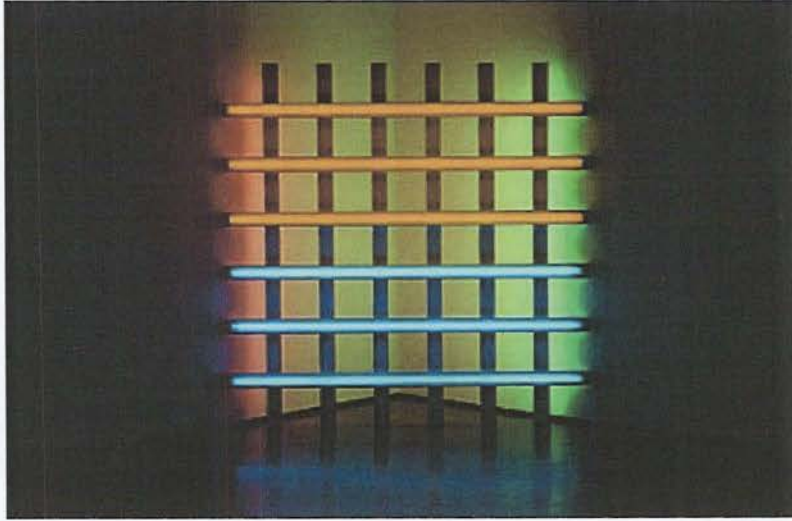
Yves Klein, çıkış yapmaya başladığı anlardan itibaren tek renkliliğe olan bağlılığını ortaya koymuştur. Maviye olan tutkusu ise 1955'te başlar. Bu tutkunun arkasında kuşkusuz, Matisse'in ve Picasso'nun etkileri vardır. Özellikle Kandinsky'nin renkler üzerine ele aldığı denemelerin de Klein'in maviye olan tutkusu üzerinde bir etkisi vardır. Enis Batur'a göre Klein'in mavisi bir keşiftir. "Herşeyden önce bir keşiftir mavi, Klein'da: Öylesine bir rastlantı değil, tam da kutup kaşiflerinde görüldüğü gibi bilinçli bir önhazırlık ve ciddi bir arayış süreci sonrasında onu *bulmuş*, bulabilmiştir. (BATUR, 2004 s.60)

Yves Klein'in mavisi bir malzeme, araç ve boya olmaktan çok, bir kimliktir. Yani mavi, Klein'in yapıtlarının kişisel üslubunu açığa çıkaran bir "gerçeklik dayanağı" olmuştur. "Saf maviye gelince: Klein, onun etrafında, yüzyılın ilk öncü tavrılarından Pollock'un "Action Painting" çıkışına dek ortaya koyulmuş bir sanatçı tavrına son rötüşları getirmişti: Gövdenin fırça, tablonun bir başka şeyin tasarımı değil de düpedüz kendisi olduğu, Sanat'ın aslında uçuş olduğu..." (BATUR, 2004 s.61)

3.21 Dan Flavin

Amerikalı heykeltan Dan Flavin, 1965'ten itibaren flöresan tüpleriyle düzenlemeler yapmada uzmanlaşmıştır. Onun ışık çubuklarıyla yaptığı düzenlemelerde çizgi ve fırça izi yerine ışıktan çizgiler, alan ve hacim yerine ise bir parıltı alanı vardır. (LYNTON, 1982. S.319)

Flavin, flöresan tüplerini kullanarak teknoloji ürünü hazır yapım malzemesiyle kendisini sınırlamıştır. Onun düzenlemelerinin ana öğesi ışıktır. Boya yerine renkli flöresan ışığının kullanımı Flavin'in yapıtlarına ayrı bir boyut katmaktadır. Yapıtlarda sınırları ortaya çıkaran hiçbir çerçeve mevcut değildir. Flöresan ışığı yapıttan yansıyarak yeni bir alan belirler. Bu yapıtlarda ışık kaynağına ihtiyaç kalmamıştır, buradaki ışığın kaynağını yapıttın kendisi oluşturmaktadır. (Resim-44)



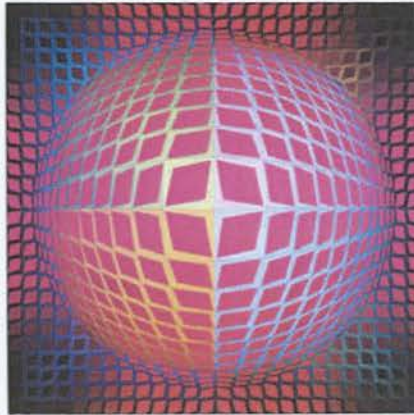
Resim 44.Dan Flavin,"Untitled", Flöresan tüpleri.

3.22. Optik Sanatta Işık ve Renk

Optik sanat , 2. Dünya savaşı sonrası Avrupa’da ortaya çıkan bir akımdır. 1965’de New York, MOMA’da çağdaş soyut hareketin tanıtımının yapıldığı Optik sanat sergisiyle akım yayılmıştır. (GERMANER, 1997. S.27)

Optik sanatta ışık ve hareket yanılsaması yeni bir değer olarak ele alınmıştır. Renklerin sistematiği, görsel etkiyi ve optik yanılsamayı daha da pekiştirir. Optik sanat öncelikle gözde oluşana ilgilendir. Bu nedenle renklerin yan yana gelişi ve ışık titreşimleri önceden hesaplanır. Bu, soyut dışavurumculuğun tersi bir durumdur. Soyut dışavurumculukta renk içgüdüsel olarak önceden hesaplanmadan ortaya çıkar. Optik sanatçılar genellikle soyut geometrik sanattan, Konstrüktivizm’den ve De-Stijl akımından yararlanmışlardır. Optik sanatta güçlü bir etki elde edilebilmesi için renklerde yalınlaştırmaya ve zıt renklere başvurulmuştur. Ayrıca renkler düz olarak boyanarak kişisellikten arındırılmıştır.

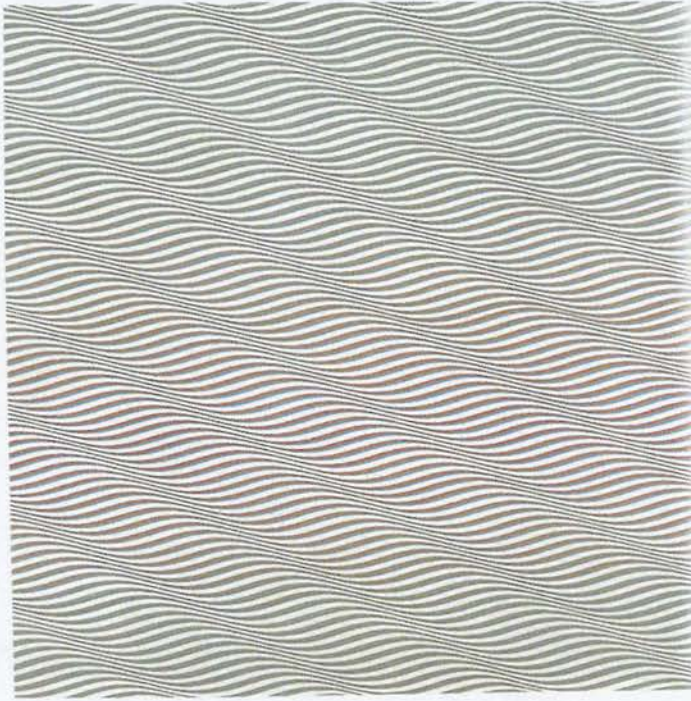
Optik sanat yapıtları seyirci üzerinde fiziksel bir bilinçlenme yaratır ve seyirci yer değiştirdikçe yapıt hareketlenir. Gözle algılanan renkler ve titreşimler aslında



Resim 45. Victor Vasarely, “Pal-Ket”Tuval üzerine Yağlı Boya.

yoktur, bunlar retina tabakasında biraraya gelerek varlık kazanırlar. Victor Vasarely'nin Pal-Ket adlı yapıtında şiddetli zıt renklerin kullanılmasıyla elde edilen güçlü ışık titreşimlerini görmek mümkündür. Bu resimde kullanılan mor, mavi ve yeşil renkli şekiller satranç tahtası biçimindeki bir düzenle yerleştirilerek tuvalin biçimini bozmuş görünüyor. Vasarely burada zıt renkleri kullanarak hareket izlenimi yaratmıştır. Renklerin sistematik olarak ışıklılık değerlerinin değiştirilmesi bu etkiyi daha da artırır. (Resim-45)

Optik Sanat'ın bir diğer temsilcisi olan Bridget Riley, resimlerinde kullandığı öğeleri doğanın bir parçası olarak görür ve uygular. "Çağlayan" isimli resimde turkuaz ve gri rengindeki eğri çizgiler eşit aralıklarla dalgalanarak tuval yüzeyinde bir hareketlilik etkisi yaratırlar. Burada kullanılan renkler ve çarpıtılmış gibi duran imgeler tuvalin düz yüzeyini kabartmış gibi bir etki bırakır. Riley'in resimlerinde ışık da tıpkı renk gibi titreşimli bir yapıya sahiptir. (Resim-46)



Resim 46. Bridget Riley," Çağlayan", tuval üzerine emülsiyon, 222 x 221 cm. 1967.

SONUÇ

19. yüzyılda bilim adamlarının renk ve ışık üzerine yaptıkları araştırmalar, Empresyonizm akımının sanatçıları etkilemiş ve nesne üzerindeki ışık renklerini tuallerine uygulamalarını sağlamıştır. Böylece onlar için doğa biçimlerinin gerçeğe benzer bir biçimde tasvir edilmesi sorun olmaktan çıkmıştır. Lokal renk anlayışı ortadan kalkarak biçimler parçalanmıştır. Işıktaki olduğu gibi gölgeler de renklenerek renge renklerle karşılık verilerek renkçi bir anlayış ortaya çıkmıştır. Bu yeni anlayışla birlikte klasik anlayıştaki ışık-gölge biçimlemesi sona ermeye başlamıştır. Rengin biçimle bağımsızlığı yolunda atılan bu adımlarla birlikte resim sanatı da doğaya öykünme zorunluluğunu yavaş yavaş ortadan kaldırmaya başlar.

Resim sanatının doğadan bağımsız bir şekilde, kendine özgü bir varlık olarak ivme kazanması, Kübizm akımının biçimsel üslubuyla ortaya çıkmıştır. Özellikle Sentetik Kübizm'de renk nesneden soyutlanarak salt resimsel bir eleman durumuna gelmiştir. Böylece resimdeki ışık da rengin kendisinden gelmeye başlar. Dolayısıyla herhangi bir doğa nesnesini ışıkla oylumlandırarak hacim verme gibi bir zorunluluk da ortadan kalkmıştır. Biçimler de iki boyutlu soyutlamalar olarak resim kompozisyonunun elemanı olurlar.

Soyut resim sanatında ortaya çıkan yapıt, doğa nesnesinin görüntüsüyle ilgili bütün izleri ortadan kaldırınca, onunla ilgili iç ve dış konturun işlevi değişmiştir. Böylelikle İzlenimcilerde biçimin parçalanmasıyla nesnenin dış çizgisinin kalmayıp, Soyut resim sanatı için de geçerli bir durumdur. Resimde renk ve çizgi birbirlerinden bağımsız resimsel elemanlar olarak kendi başlarına varlık kazanmaya başlarlar.

Rengin kendine özgü niteliğiyle resmin bir elemanı durumuna geçmesi ile ışık da renkle birlikte açığa çıkarak yeni bir gerçeklik kazanmıştır. 20. yüzyılın en önemli akımlarından biri sayılan Soyut Sanat akımı ile birlikte renk, biçimden ayrışıp özgürlüğüne kavuşarak, resimde ışık da rengin kendisinden gelmeye başlar. Yani renk, herhangi bir nesnenin formunu açığa çıkarmada kullanılan bir araç olmaktan kurtulup özerk bir yapıya bürünür. Dolayısıyla resimdeki ışığın kaynağını da rengin kendisi oluşturmaya başlar.

İlk defa Romantizm'de yoğun rengin kullanımıyla nesne biçiminin dağılmaya başladığı, daha sonra Empresyonizm'de bilimsel araştırmalara dayalı rengin uygulanmasıyla birlikte biçimin ihmal edildiği görölmüştür. Modern teknoloji çağı ile birlikte ortaya atılan yeni buluşlar, Soyut resim sanatçısının nesne görüntüsünün tasviriyle ilgili bağını koparmıştır. 19. yüzyıldan itibaren büyük bir önem kazanan renk, biçimin parçalanması yolunda başlıca rolü üstlenmiştir. Sonuç olarak, Soyut resim sanatı ile birlikte renk, resmin başlıca elemanlarından biri durumuna geçerek kendine özgü bir değer olarak kabul edilir. Renk, otonomlaşarak resimde yeni bir gerçeklik kazanır. Resimdeki ışık da rengin kendisinden gelmeye başlıyarak nesne ile olan ilişkisini yitirir.

KAYNAKÇA

ATALAYER, Faruk. **Temel Sanat Öğeleri**. Eskişehir: Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1994.

BATUR, Enis. **İmgeleri Kim Dinler**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

BAYKAM, Bedri. **Boyanın Beyni**. İstanbul: Ayhan Matbaası, 1990.

BERGER, John. **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**. Çeviren: Bülent Somay, İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

BERNARD, Emile. **Cezanne Üzerine Anılar**,

ERGÜVEN, Mehmet. **Yoruma Doğru**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.

FİSCHER, Ernst. **Sanatın Gerekliliği**. Çeviren: Cevat Çapan. İstanbul: Pasel Yayınevi, 1995.

GERMANER, Semra. **1960 Sonrası Sanat**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.

GERMANER, Semra. **18. Yy. Avrupa Resmi**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996.

GOGH, Van. **Theo'ya Mektuplar**. Çeviren: Pınar Kür. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1985.

İPŞİROĞLU, Nazan. **Sanattan Güncel Yaşama**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1998.

İPŞİROĞLU, N. Ş. ve S. EYÜBOĞLU. **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972.

İPŞİROĞLU, N. Ş. , **Sanatta Devrim**. İstanbul: Ada Yayınları, 1979.

İPŞİROĞLU, Nazan. **Resimde Müziğin etkisi.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1994.

KALFAGİL, Sabit. **Türkiye'nin Üzerindeki Işık.** Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

KANDİNSKY, Wassily. **Sanatta Zihinsellik Üstüne.** Çeviren: Tefik Turan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

KILIÇ, Levent. **Görüntü Estetiği.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

KINAY, Cahid. **Sanat Tarihi.** Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

KLEE, Paul. **Çağdaş Sanat Kuramı.** Çeviren: Mehmet Dünder, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1995.

KLEE, Paul. **Modern Sanat Üzerine.** Çeviren: Rahmi G. Ögdül, İstanbul: Altı Kırk Beş Yayınları, 1995.

KÖKDEN, Uğur. **Zaman Devriyeleri.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

LHOTE, Andre. **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler.** Çeviren: Kaya Özsezgin, Ankara: İmge Kitabevi, 2000.

LYNTON, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü.** Çeviren: Cevat Çapan, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

MULLER, Joseph Emile. **Modern Sanat.** Çeviren: Mehmet Toprak, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972.

PARRAMON, Jose M. **Resimde Renk ve Uygulanışı.** Çeviren: Erol Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1991.

PARTSCH, Susanna. **Paul Klee**. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1990.

RAGON, Michel. **Modern sanat...**

TANSUĞ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.

TANSUĞ, Sezer. **İnsan ve Sanat**. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

TEMİZSOYLU, Nuri. **Renk ve Resimde Kullanımı**. İstanbul: 1987.

TUNALI, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1981.

TURANİ, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

WOLFFLİN, Heinrich. **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**. Çeviren: Hayrullah Örs,
İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

WORRİNGER, Wilhelm. **Soyutlama ve Özdeşleyim**. Çeviren: İsmail Tunalı, İstanbul:
Remzi Kitabevi, 1985.