İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ
Inonu University Journal of Art and Design
ISSN: 1309-9876 E-ISSN:1309-9884
Cilt/*Vol.* 2 Sayı/*No.*4 (2012): 103-119

RESİM SANATINDA RENGİN TARİHSEL SÜREÇTE İNCELENMESİ[1]

Meral PER*

Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

ÖZET

Tarihin ilk evrelerinden bugüne değin insanoğlunu etkileyen renk, her çağda farklı biçimlerde sanat eserlerine yansımıştır. Eski insanlar renkleri, avlanma ve mücadele gibi konuların görüldüğü resimlerde büyüsel amaçlarla kullanmışlardır. Hristiyanlığın yükselişi Roma ilk dönem kilise mozaiklerinde çok renkli sanat çalışmalarını beraberinde getirmiştir. Mısır'da ise mavi renk üretimi önem taşımış ve bu renk ülke dışında Mısır mavisi adıyla kullanılmaya başlanmıştır. Ortaçağda renk paleti, dikkat çekici ölçüde zenginleşirken, Rönesans'a doğru resimde renk, tablonun perspektifine katılmış, ona derinlik kazandırmış ve ışık-gölge oyunları önemli bir rol üstlenmiştir. Empresyonist ressamlar, renkleri olması gerektiği gibi değil; ışığın etkileri altında, gerçekten göründükleri gibi resmetmişlerdir. 20. yüzyılda ise özgür bir renk kullanımı görülmektedir. Kandinsky ve Mondrian'dan beri 1910'larda ve 1920'lerde renk, sanatçılar için tamamen özgür ve bağımsız bir yaratıcılık aracı haline gelmiştir. Pop Art ile görsel iletişim araçlarında ifade bulan renk, Op Art'ta seyircide optik etkilenmeler yaratma amacına yönelmiştir. Sanatta düşünceyi ön plana çıkaran 1960 sonrası sanat hareketlerinde ise rengin nesne boyutunda ele alındığı görülmektedir.

Nitel araştırma özelliği taşıyan ve 'belgesel tarama' yöntemi kullanılan bu araştırmanın amacı, renk olgusunun sanat tarihi sürecinde incelenmesidir. Bu bağlamda rengin eski çağlardan itibaren geçirdiği değişiklikler, dönemin sanat eserleriyle ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Renk, resim sanatında renk, rengin tarihi

A HISTORICAL VIEW OF COLOR IN PAINTING

ABSTRACT

Color, which has affected humanbeings since the beginning of history, reflects on works of art in every age. Ancient people used colors in pictures issueing hunting and struggle for enchanting. With the rise of Christianity, the Roman mosaics of the early church brought a colorful work of art. In Egypt, the production of blue color gained importance, and this color was carried out of the country as Egyptian blue. While the the color palette gets considerably richer in Middle Ages, color is used as a tool of perspective, and effect of light and shade to provide depth to the painting towards the Renaissance. Impressionist painters depicted colors under the effect of light as they appear not as they should. A free use of colors is observed in the twentieth century. Since Kandinsky and Mondrian color has become a free and independent creativity tool for artists in 1910s and 1920s. The color which finds itself in the visual communication tools in Pop Art, aimed at creating optic effects on the audiences with Op Art. On the other hand, color was considered only in an object dimension after the 1960's when the thoughts had utmost importance.

This qualitative study aims to examine the color phenomenon throughout history. In this context, changes in color since the ancient times has been covered refering to works of art of the period.

Keywords: Color, color in painting, history of color

[1] Bu makale; Dr. Meral PER'in Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı'nda yapılan "Resim-İş Öğretmenliği Öğrencilerinin Resimlerinde Tercih Ettikleri Renkler ile Kişilik Yapıları Arasındaki İlişkinin İncelenmesi" adlı (2010) doktora tezinin bir kısmına dayanılarak hazırlanmıştır.

* Yazışma yapılacak yazar: meral_per@yahoo.com
Makale metni 09.02.2012 tarihinde dergiye ulaşmış, 02.04.2012 tarihinde basım kararı alınmıştır.

1.GİRİŞ

Renk, ışığın kendi öz yapısına ve nesneler üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etkidir (Sözen, 1992).

Renkler, çok eski çağlardan beri simgesel iletişim aracı olmuştur. İlkel toplumların renk dünyalarına ilişkin belgelerin, günümüz uygar dünyasını şaşkına çevirebilecek nitelikte olduğu görülmektedir. Okyanus adaları toplumlarının saf renk anlayışından eski Peru kumaşlarının ince renk beğenisine, mağara dönemi resimleri ve Pompei duvar resimlerinin olgunluğuna, gotik vitrayların mistik atmosferine ve tüm çağların ve toplumların resimlerindeki renk dünyasına değin, hepsi birbiriyle kıyaslanamayacak duygu zenginliklerine sahiptir (Gençaydın, 1993).

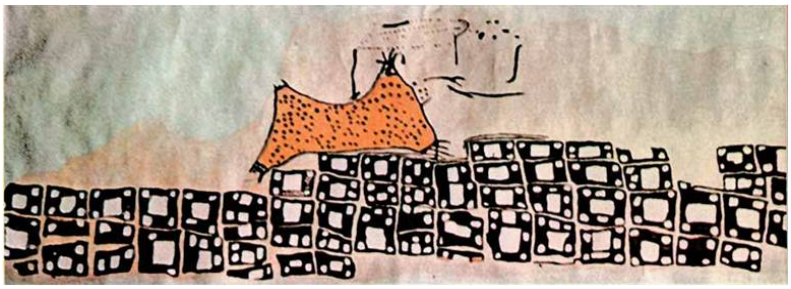
Nitel araştırma özelliği taşıyan bu araştırmanın yöntemi, 'belgesel tarama' yöntemidir. Karasar'a göre belgesel tarama, var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya denmektedir. Duvarger'in (1973) “belgesel gözlem” dediği bu tekniği, Rummel (1968) “döküman metodu” olarak tanımlamaktadır. Best (1959) ise bu tekniği “mevcut kayıt ya da belgelerin, veri kaynağı olarak sistemli incelenmesi” olarak ifade etmektedir. Belgesel tarama, belli bir amaca dönük olarak, kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsamaktadır. Belgesel tarama, genel tarama ve içerik çözümlemesi olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Genel tarama, alanyazın ya da literatür taraması olarak bilinen taramadır (Karasar, 2004).

Bu araştırma genel tarama amaçlı bir belgesel taramadır. Araştırmada, resim sanatında renk olgusunun tarihsel süreçte nasıl geliştiği sorusuna cevap aranmaktadır. Elde edilen veriler, değerlendirilme aşamasında, araştırmanın amacına uygun bir şekilde kronolojik olarak aktarılmış, ilk çağlardaki mağara resimlerinden başlamak üzere Mısır, Roma, Ortaçağ, Roman, Rönesans, Maniyerizm, Barok, Rokoko, Romantisizm, Empresyonizm, Neo-Empresyonizm, Fovizm, Expresyonizm, Soyut Sanat, De Stijl, Sürrealizm, Soyut Expresyonizm ve 1960 Sonrası Sanat’ta renk, dönemin ünlü sanatçılarının resim örnekleriyle incelenmiştir.

Verileri, Avrupa sanat tarihi dönemleriyle ve 1960 sonrası ortaya çıkan sanat hareketlerine kadar sınırlı tutulan bu araştırma, tarihsel süreçte resim sanatına sadece ‘renk’ açısından yaklaştığı için önem taşımaktadır. Ayrıca bu araştırmanın resim sanatının her döneminde, renk kavramının daha geniş bir şekilde araştırılmasına olanak sağlayacağı umulmaktadır.

2. RENGİN TARİHİ

Renklerin sihirli gücüne ait ilk örneklere Kuzey İspanya'da ve güneybatı Fransa'da bulunan, taş devrinden kalma küçük mağaraların (Altamira ve Lascaux) duvarlarındaki renkli hayvan figürlerinde rastlanmıştır. Eski insanlar renkleri, büyüsel amaçlarla; tapınma sırasında görsel etkileyicilik, kendilerini düşmanlardan gizleyebilmek ya da daha korkunç görünebilmek, beğenilme ve güzelleşme içgüdüsüne cevap verebilmek için kullanmışlardır. Avlanma ve mücadele gibi konuların görüldüğü bu resimlerde renkler, doğada kolayca ve kendiliğinden bulunabilen sarı ve kahverengi okr, kırmızı hematit, tebeşir, karbon siyahı ve manganez oksit siyahıdır. Maviler ve yeşillerin olmayışı ise doğada kolayca bulanamayan pigmentlerin eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Kaya duvarlarını resimleyen sanatçılar, balık yağı gibi hayvansal yağlar ile karıştırılmış renkli toprakları kullanmış ve bitki özsularından yararlanmışlardır. Buzul çağının sonlarında ise insanoğlu yay, ok, mızrak atıcı ve zıpkın gibi aletlerle araç yapımını önemli ölçüde geliştirmiştir. Yaklaşık 7000 yıl öncesinde ise çiftçilik Orta Doğu'dan Batı'ya doğru yayılmaya başlamıştır. Klanlar bir araya gelerek kasabaları ve şehirleri geliştirmiştir. Bu dönemde çanak çömlekçilik sanatı belirmiş ve çok renkli çömlekçilik sanatı M.Ö. 5000 yılında Mezopotamya ve Türkiye'de ortaya çıkmıştır (Sun and Sun, 1994; Tansuğ, 2006).



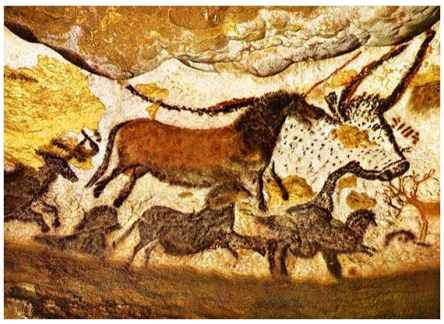
Şekil 1. Çatalhöyük'te bir duvar resmi

Duvar resimleriyle bezeli bilinen ilk evler, Türkiye'de Çatal Höyük'te bulunmaktadır. Resimlerde avlanma sahneleri, ana tanrıça tasvirleri ve yanardağ patlamaları görülmektedir. Yunanistan'da ilk filozoflar, bilinen ilk renk teorilerini ve estetiğini geliştirmiştir. Plato ve Aritoteles'in renk teorileri geniş kapsamlı etki ve sonuçlar doğurmuştur. Çağımızın ilk bin yıllık sürecinde, çok renkli duvar boyama Roman yapılarında üst düzey artistik boyutlara ulaşmıştır. Hindistan tapınakları ve Mezoamerika mezar odalarında, Avrupa'daki artistik seviyelerle kıyaslanabilir şekilde boyama, stili görülmektedir. Hristiyanlığın yükselişi Roma ilk dönem kilise mozaiklerinde çok renkli sanat çalışmalarına sebep olmuştur. Bu dönemden sonra Avrupa Hristiyan kiliseleri ve büyük katedrallerinin mozaiklerinde çok renk kullanımı gelişerek devam etmiştir (Sun and Sun, 1994; Kuehni, 1997).

Pythagoras, Platon, Aristotales ve Plinus gibi yazarlar rengin doğası üzerine tartışmış ve temel renklerin toprak, ateş, hava, su gibi temel öğelerin biçimleri olduğunu ileri sürmüşlerdir. Rönesans'ta Leonardo da Vinci aynı görüşü savunarak, sarının toprağa, yeşilin suya, mavinin havaya, kırmızının ateşe ve siyahın karanlığa ait olduğunu yazmıştır (Eczacıbaşı, 1997).

Eski çağlarda, gerek bedenlerin süslenmesinde gerek mağaralardaki kaya yüzeylerinin ya da duvarların boyanmasında renkli topraklardan elde edilen boyalar kullanılmıştır. Bunların ilk gözlemlendiği tarih, yontma taş dönemine (-350000) dayanmaktadır. O dönemden itibaren kızıl topraklar, canlı (dövmeler) ya da ölü bedenlerin süslenmesi amacıyla kullanılmıştır (Delamare & Guineau, 2007).

Yontma taş çağının ortalarına doğru, kızıl aşıboyası elde etmek üzere sarı aşı boyasının ısıtılması tekniği kullanılmıştır. Üst yontma taş çağında ise renk paletinin kahverengilerle ve beyazlarla zenginleştirildiği figüratif resimler ortaya çıkmıştır. Örneğin, Lascaux mağarasının duvarlarında (-15000) kızıl-sarı killi kum, kireç karbonatı beyazı, kahverengi ve siyah manganez oksit kullanıldığı görülmüştür. Altamira mağarasındaki (İspanya, -10000) kırmızılar ise iri kristalli bir hematittir. Tarih öncesi mağara ressamlarının hangi teknikleri kullandıkları hala araştırılmaktadır (Delamare and Guineau, 2007).



Şekil 2. Lascaux Mağarası'ndan bir duvar resmi

Mısırlılar ataları tarafından sürekli olarak kullanılan kırmızı ve sarı renklere ek olarak paletlerine yeşil, mor, beyaz, altın sarısı ve lacivert taşından üretilmiş maviyi eklemişlerdir. Resimlerde, kadın figürlerinin beden ve yüz renginin, erkek

figürlerinden daha açık renk olduğu, beyazın, elbiselerde ve bazı durumlarda da zemin rengi olarak kullanıldığı, mavi ve yeşil renklerin ise bitkilerde kullanıldığı göze çarpmaktadır. Mısır'ın yenilik yaptığı bir başka alan da bireşim pigmentleridir. Mısırlı zanaatkarlar ateş sanatlarında ustalaşmış olduklarından III. binyıldan başlayarak, ülkelerinde bulunan mavi minerallerin eksiklerini gidermek üzere bakır ve kalsiyum silikatı üretmeye başlamışlardır. Bu bireşim pigmenti, ülke dışına taşınmış ve Romalılar tarafından Mısır mavisi adıyla kullanılmaya başlanmıştır (Tansuğ, 2006; Delamare and Guineau, 2007).

İtalyan Etrüsk ve Yunan Helenistik sanatların karışımı ve etkisi ile ortaya çıkan Roma resim sanatına ait örneklerin birçoğu, İtalya'nın Herkulanum ve Pompei kazılarından elde edilmiştir. Etrüsk resimde rengin başlı başına bir değer taşıdığı, hayvan resimlerinde mavi, sarı ve kırmızı renklerin kullanıldığı görülmektedir (Tansuğ, 2006).

Roma İmparatorluğu'nun çöküşüyle birçok ustalık unutulmuştur. Bununla birlikte, İmparatorluğun çöküşünden sonra, duvar resimlerine ve o zamana dek kullanılan renklere bir düşkünlük de gözlenmektedir.

11. ve 12. yüzyıllarda Avrupa'da geçerli olan üsluplar, Roman sanatı adı altında toplanmaktadır. Daha çok geniş kilise duvarlarına yapılan resimlerde, İncil ve Tevrat sahnelerinin yanı sıra, sütunların üzerine de renkli motifler resmedilmiştir. Her şeyden önce ifadeyi ön plana çıkartan ve hareketlere öncelik veren Roman Resim geleneğinin en ilgi çekici özelliği, renklerin çarpıcı ve yoğun etkisine verilen önemdir. Ayrıca resimlerde, çizgilerin renkleri destekleyecek biçimde kullanıldığı görülmektedir (Beksaç ve Akkaya,1990; Tansuğ, 2006).

Ortaçağda renk paleti, dikkat çekici ölçüde zenginleşmiştir. Ortaçağ boyunca mozaik, kitap resmi ve cam resimlerinde karşımıza çıkan renk, henüz simgesel bir işlev taşıması nedeniyle ait olduğu nesneden tamamen bağımsız düşünülmüştür. Ortaçağ renklerinde dikkati çeken en önemli özellik, öte-dünyaya ilişkin tinsel bir ışığı temsil eden altın zemindir. Resimlerde; mineral, bitkisel ve hayvansal kaynaklardan elde edilen ürünler ortaya çıkmış ve yavaş yavaş antikçağın renklerinin yerini almıştır. Bu değişim, resim gereçlerindeki değişime bağlanmaktadır. Parşömenle kağıt gitgide papirüsün yerini almaya başlamış, keten tuvallerle şövaleler resim malzemeleri arasına girmiştir. Ortaçağ ressamları, lacivert taşı ya da azurit mavisi, bakır ya da toprak yeşili, sarı aşıboyası ya da zırnık sarısı, sülüğen ya da zincifre, kırmızı ve siyah aşıboyası, üstübeç gibi özellikle dışarıdan alınan ya da daha çok yerel olarak üretilen mineral pigmentleri kullanmışlardır. Elde edilebilen renklerin sayısı 9. yüzyılla 15. yüzyıl arasında büyük oranda artmış ve resim teknikleri açısından dikkate değer değişimlere yol açmıştır. Ortaçağda fizikçilerle simyacıların gizli laboratuarlarında ulaştıkları temel bulgular, renk üretimine yenilikler getirmiş ve yapay renkler oluşturulmasını sağlamıştır. 15. yüzyılda resimde renk, tablonun perspektifine katılmış, ona derinlik kazandırmış ve ışık-gölge oyunları önemli bir rol üstlenmiştir (Ergüven, 1992; Delamare and Guineau, 2007).

Yağlıboya resim sanatı, 15. yüzyılda yağlı boyanın keşfiyle başlamıştır. Bu durum sanatçılara renkleri palette karıştırma imkanı vermiştir. Floransalı yazar Cennino Cennini (1370-1440), 15. yüzyılın ortalarında, İtalyancada II Libro dell'Arte olarak bilinen "Zanaatçının El Kitabı" adında bir kitap yazmıştır. Bu kitap, İtalya'da resim üzerine bilimsel incelemeler içeren ilk kitap olma özelliğini taşımaktadır. Çok titiz hazırlanmış olan bu kitap, eski ustaların resimlerini nasıl oluşturacağı, hangi malzemeler kullanıp pigmentlerini nasıl elde edecekleri hakkında geniş bilgiler vermektedir (Friedmann, 2003).

Gotik sanatında karşılaştığımız cam resimlerinde, dinsel kuralların belirlediği bir renk armonisi görülmektedir. Buna göre Tanrı, kırmızı; Hristiyanlık, mavi; kutsal ruh ise altın sarısı olarak temsil edilmektedir. Yani üç ana renk aynı zamanda üçlemenin renkleridir. Ayrıca yeşil, yeni yaşamın; menekşe, yasın; kahverengi, tahammül ve acının; beyaz, ışığın; siyah ise ölümün rengidir (Ergüven, 1992).

15. yüzyıl resminde, renkler arasında değer hiyerarşisi görülmektedir. Resim, gücünü kullanılan rengin maddi değerinden almaktadır. Altın sarısı ve lacivert taşından elde edilen çivit mavisi, maddi değeri yüksek renklerin başında gelirken, kolayca topraktan üretilen, aşıboyası (kil rengi) ile ombraya en son sırada yer almaktadır. Böyle bir durumda, resim siparişi sırasında renkler de tartışmaya açılmaktadır. Sanatçıyla yapılan anlaşmada, kullanılacak altın sarısı ya da mavinin hangi ölçü ve nitelikte olacağı önceden belirlenmektedir (Ergüven, 1992).

Ortaçağ ve Rönesans boyunca antik sanattan esinlenen renk kuramında dört temel renk yer almaktadır. Bunlar açıklık derecesine göre; beyaz, sarı, kırmızı ve maviye çalan siyah olarak sıralanmıştır. Ancak, bu sıralamayı aşıp, kuram ile

uygulamada ortaya çıkan sonuçlar arasında bir denge sağlama çabası, 17. yüzyıldan itibaren gündemdeki yerini almaya başlamıştır (Ergüven, 1992).

Rönesans sanatının temel kurallarını ilk ortaya koyan Giotto ile Yunan Sanatı'ndan beri unutulan biçim ve ruhsal değerler, resme yeniden girmiştir. Giotto bu sonuca ulaşabilmek için renk yerine açık- koyu tonları tercih etmiştir (Eti, 1974).

Rönesans döneminde Venedikli Titian en tanınan ressamlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Resimlerinde parlak ve çarpıcı renkler kullanan sanatçı, resimde rengi en önemli eleman olarak görmüştür (Temizsoylu, 1987).

Uygarlık tarihinde, rengin bağımsız bir anlatım aracına dönüşmesi bireyin kendini keşfetmesiyle mümkün olmuştur. Rönesans'la birlikte bu konuda önemli bir adım atılmış olsa da bunun resim dilindeki karşılığını bulmak insanoğlunu bir hayli zorlamıştır. Çünkü rengin ait olduğu nesneden soyutlanması sürecinde, daima farklı bir bilinç niteliği söz konusudur (Ergüven, 1992).

Leonardo da Vinci'ye göre doğa, renkler konusunda danışılacak en güvenilir kaynaktır. Da Vinci, eserlerinde renk uyumlarını ve karışımlarını kullanan ilk sanatçılardan biridir. Paleti; siyah, beyaz, kırmızı, sarı, yeşil ve mavi tonlarını içermektedir. Günışığı, gölgeler, aydınlatma, uzamsal ilişkiler ve üç boyutlu formlarla en çok ilgilenen ressamdır. Çağının diğer sanatçıları gibi, Da Vinci de düz bir yüzeyde, yuvarlaklığı, derinliği ve hacmi gösterebilmeyi amaçlamıştır. Keşfettiği Chiaroscuro tekniğiyle, iki boyutlu bir yüzey üzerinde cisimlerin derinlik ve üç boyutlu yanılsamasını gösterme imkanı bulmuştur. Da Vinci'den önce gelen ressamlar renklerine siyah ve beyazı karıştırarak ışık gölge efektleri oluşturmuşlardır. Ancak Leonardo, siyah ve beyaz kullanmaksızın saf renklerle renk tonlarına ulaşmıştır. Resimlerinde görülen zengin renkler onun tekniğinin bir sonucudur. Diğer bir büyük ressam Raphael de bu tekniği kullanmıştır (Friedmann, 2003).



Şekil 3. Leonardo da Vinci, "Meryem, Bebek İsa ve Azize Anne", 1510, 168x130 cm, Louvre Müzesi, Paris

El Greco da (1541-1614) resimlerinde saf renk tonları kullanmıştır fakat onun tekniği Da Vinci'nin Chiaroscuro tekniğinden farklıdır. El Greco geniş, etkileyici (ekspresif) renk alanlarında derin tonlar ve tebeşir renkleri kullanmıştır. El Greco'nun resimleri son derece güçlü ve hipnotik bir etki göstermektedir. Resimlerindeki dikkati çeken yoğunluk, güçlü renk kontrastlıkları ve olağan dışı uzun figürlerin bir sonucudur (Friedmann, 2003).



Şekil 4. El Greco, "Kont Orgasz'ın Cenaze Töreni", 1586, 480x360 cm, Santo Tome, Toledo

17. yüzyıl ressam ve teorisyenlerinden biri olan İtalyan Matteo Zaccolini (1574-1630), "Renk Perspektifi" (Prospettiva del Colore) adında el yazması bir kitap yazmıştır. Kitapta renk üzerine ressamların kullanabileceği bilgiler yer almıştır (Kuehni,1997).

Barok ressamları arasında mitolojik resimleriyle bilinen Peter Paul Rubens (1577-1640), renk üzerine görüşlerini bir seri defterler halinde kaleme almıştır. Ayrıca 1636 yılında "Işık ve Renk Üzerine" (De Lumine et Colore) adında bilimsel bir inceleme yazan Rubens'in her iki çalışması da günümüze ulaşamamıştır. Rubens için resimsel rengin gelişimi, paletindeki boyaların fiziksel özelliklerini tanımaktan geçmektedir. Aynı zamanda, kırmızı, sarı ve mavi, insan tenine özgü renk karışımının içinde de bulunmaktadır. Rubens'in, ana renkler ve insan teni arasındaki bu benzerliği kavrayarak, kendi renk anahtarını oluşturduğu düşünülmektedir (Kuehni, 1997; Riley, 2008).

Rembrandt Van Rijn'ın (1606-1669) renk anlatımı, Vinci'nin Chiaroscuro tekniğine daha yakındır, ancak onun paletinde mavi renk yoktur. Rembrandt resimlerindeki güçlü anlatımı, parlaklık ve altın ışık ile oluşturmaktadır. Farklı olarak Rembrandt, resimlerinde çoğunlukla beyazı sarı, kırmızı, yeşil ve kahverengiyle karıştırmaktadır. O, ışık ve gölgenin ustasıdır (Friedmann, 2003).

Rembrandt'ın eserlerinde ışıktan gölgeye geçiş çok yumuşaktır. Işığı yoğun ve altın renklidir, nesneleri ışıklandırmaktan çok onları ışıkla yıkamak ve canlandırmak özelliğine sahiptir.



Şekil 5. Rembrandt, "Kutsal Aile", 1640, 41x34 cm, Louvre Müzesi, Paris

> *"Rubens kadar Rembrandt da gölgelerinde cismin renginden bambaşka bir renge atladılar ve bu yeni renk ister başlı başına bir renk olsun, ister sadece bir karışım içinde yer alsın, bu yalnızca bir derecelilik meselesidir"* (Wölfflin,1990: 67).

Bu dönemde, Rönesans'ta Leonardo'nun da sözünü ettiği gibi, renklere siyah katarak gölgeler yapmaktan uzaklaşılmış ve natüralizmin başarısına ulaşılmıştır. Nesnenin asıl renginin gösterildiği önceki dönem eserlerinin yerini, renklerin yan yana konularak oluşturduğu etkiye dayanan yeni bir üslup almıştır. Rembrandt, özellikle olgun döneminde, gölgelere koyu kahverengiler ve yeşiller vererek ışık-gölgenin niteliğini değiştirip, renklerin yan yana oluşan uyumunu sağlamıştır (Karavit, 2006).

17. yüzyıl sonlarında, Barok resminin dramatik, çarpıcı etkisinin giderek kaybolmaya başlamasıyla, yerine daha çok dekoratif amaçlı olarak ortaya çıkan ve tekdüze, tasasız bir üslup olma özelliği ile anılan Rokoko sanatı ortaya çıkmıştır. Eserlerinde büyük zenginlik ve ihtişamı konu alan sanatçılar, bu ihtişamın tuvale yansıtılmasında parlak renkleri tercih etmişlerdir (Beksaç, 2000).

18. yüzyıl boyunca her türlü doğal fenomeni açıklamak için mistik olmaktan ziyade akılcılık için çabalayan bir araştırma isteği söz konusudur. İnsanlar doğanın reddedilemez kuralları olduğuna inanmış ve renkleri de kapsayacak şekilde her şey için doğal yasalar olduğunu varsaymışlardır (Holtzschue, 2009).

Romantisizmin tanınmış ressamları Eugene Delacroix (1798-1863), John Constable 1776-1837), J. M .W. Turner (1775-1851) ve William Blake (1757-1827) tuvallerinde kullandıkları zengin renkleri, dinamik fırça vuruşları ile uygulamışlardır (Friedmann, 2003).

Turner, kompozisyonlarında bir derinlik içerisinde atmosferik etkilerini elde etmek amacıyla ışık ve renk uğruna konuyu önemsiz kılmış ve genellikle, önceki dönemlerde görülen ışığın araç edildiği konulara ve dekoratif görselliğe ilgi göstermemiştir.

> *"İsterse Grisons'da bir çığ, Alpler'de bir kar fırtınası, denizin çekildiği bir kumsal ya da bir enkaza saldıran deniz söz konusu olsun, ışık, renk, bir tür sis, nem ve pus yararına konu yitmektedir"* (Claudon, 1988: 50).

Constable ise resimlerinde dramatik ve doğal ışığa bağlı kalmıştır. Turner'dan farklı olarak şiirsel bir doğa görüntülerinin sınırları içerisinde ışık kullandıysa da, tüm resmin içerisinde dünyayı bulgulamaya çalışan değişimlere uğrayarak, çağdaşlarından farklı etkiler oluşturmuştur. Constable, tüm natüralist tavrına, kaynağı ve yüzeylerdeki etkilerinin belirginliğine rağmen, ışığa, bu doğal görüntü içerisinde çok farklı tarzda titreşimler ve açık-koyu değerler vererek şaşırtıcı bir devirgenlik sağlamıştır. Constable, ayrıca özellikle 17. ve 18. yüzyıl resminin, renk ve açık-koyu vurgusunu oluşturan, manzaranın ön düzleminde sıcak kahverenginin koyu değerleri ve arka düzleminde açık gümüşi ve mavi değerler dizgesinin sınırlarını cesaretle aşmıştır. Tepki almasına rağmen ön düzlemin renk türü skalasını genişletmiş, hatta parlak çimen yeşiline kadar bunlarla çoğalan açık-koyu değerleriyle resmini zenginleştirmiştir (Karavit, 2006).



Şekil 6. J. M .W. Turner , "Yağmur, Buhar ve Hız", 1844, 90.8 x 121.9 cm,
National Galeri, Londra



Şekil 7. John Constable, "Helmingham Vadisi", 1825-26, 70.8 x 91.4 cm
Philadelphia Sanat Müzesi

Empresyonizm'de sanatçılar, gün ışığının izlenimlerini resimlerine yansıtmak amacıyla, resim sanatının temel elemanı olan ışığı ve rengi tümüyle araştırma yoluna gitmişlerdir. Işığın gün içerisindeki değişimlerini incelemek için atölyelerin dışına çıkmışlardır. Bu durum, sanatçının gün ışığını ve onun renk tayflarını görmesine ve böylece ışıkla rengin iç içe geçen, değişen, titreşen hareketiyle sınırlarından arınmış görsel dünyasını yansıtmasına olanak sağlamıştır (Karavit, 2006).

Empresyonist ressamlar, biçim ve rengi olması gerektiği gibi değil; ışığın çarpıcı etkileri altında, gerçekten göründükleri gibi resmetmişlerdir. Nesnelere biçimlerini veren ve hacim etkisi uyandıran kesin çizgiler bırakılmış, yerine birbirinden ayrı, tek tek fırça dokunuşları getirilmiştir. Geometrik kurallar üzerine kurulmuş olan perspektif yerine, boşluğu ve hacmi belirlemek için ön plandan başlayarak gerilerde ufka kadar uzanan dereceli tonlar ve renk çeşitliliklerinden yararlanılmıştır. Resimlerde siyahlar ve griler, saf beyaz, çeşitli kahverengiler ve aşı boyası, koyu kahverengi, kırmızımsı kahverengi gibi toprak renkleri paletlerden çıkarılmıştır. Sadece prizmatik renkler; maviler, yeşiller, sarılar, portakal rengi, kırmızı ve menekşe rengi kullanılmaya başlanmıştır (Sérullaz, 1991).

Empresyonist ressamlar, çevrelerindeki değişik anların değişen izlenimlerini ışık ve renk elemanlarıyla tuvale aktarırken yalnızca gördüklerini ifade etme anlayışı taşımışlardır. Böylelikle empresyonist sanatta, optik özellik taşıyan resimde ışık, önceki dönemlere kıyasla çok farklı bir rol oynamıştır (Karavit, 2006).

Birçok Empresyonist sanatçının paletlerinde beyaz, siyah ve kahverengi saf dışı kalmıştır. Erken empresyonistlerden Camille Pissarro (1830-1903), siyah, kahverengi ve koyu sarıyı tamamen paletinden çıkarmıştır. Monet ve Pierre Auguste Renoir (1841-1919) gibi zamanın diğer ressamları, renkleri karıştırma ve harmanlama yoluyla ton varyasyonları üretmişlerdir (Friedman, 2003).



Şekil 8. Camille Pissarro, "Gökkuşağı", 1877, 53 x 81 cm,
Rijksmuseum Kroeller-Mueller, Otterlo



Şekil 9. Pierre Auguste Renoir, "Terasta",1881, 100.5x81 cm,
The Art Institute of Chicago

Empresyonist düşüncenin getirdiği biçim ve ışığın, olması gerektiği gibi değil, gerçekten görüldükleri gibi resmedilmesi anlayışı, sanatçıları prizmatik renkli ışıklar, mavi, yeşil, turuncu, kırmızı, sarı, mor renkleri kullanmaya itmiştir. Çünkü bu durum atölyelerinden çıkıp araştırdıkları ve birçok renk dizgesine temel olan güneş ışığı tayfının yedi rengine uymaktadır (Karavit, 2006).

Empresyonizme gelinceye kadar resimde kullanılan renk, başlı başına bir değer değil, üzerinde bulunduğu objeyi ifade etmek isteyen bir araçtır. Oysa Empresyonizm için, doğada durağan objelerin gerçek rengi olarak nitelendirilecek renkler, yani lokal renkler bulunmamaktadır. Yalnızca renk ve renk varyasyonları vardır. Empresyonizmde renk, doğrudan resim sanatı için tek belirleyici konumundadır (Tunalı, 1996).

1899'da Empresyonizm'den esinlenen yeni bir sanat kuramı ortaya atılmıştır. Neo-Empresyonist harekete mensup olan sanatçılar grubu, Empresyonizm'in bıraktığı yerden devam etmek istemekle birlikte, onların resimdeki rastlantısal tutumlarını ve salt içgüdüsel sanat anlayışlarını bütünüyle kabul etmemişlerdir. Kuramlarının sözcüsü olan Paul Signac (1863-1935); Neo-Empresyonist resim tekniğinde, noktalarla resim yapılmadan renklerin bölünmesi ve ayrılması yönteminin yer aldığını belirtmiştir. Bölmeden yararlanılarak rengin, ışık etkilerinin ve armoninin tüm olanaklarını kullanmak mümkün olmaktadır. Bu durum dört aşamalı gerçekleştirilmektedir: (1) Saf renklerin yani tayfın tüm renklerinin optik olarak karıştırılması; (2) Farklı renk çeşitleri ve bunların reaksiyonlarının birbirinden ayrılması; (3) Kontrast, derecelendirme ve parlaklık yasalarına göre, renklerin birbiriyle oranlanması ve dengelenmesi; (4) Resmin boyutlarına göre kullanılacak üslubun ve fırça vuruş tiplerinin seçimi (Sérullaz, 1991).

Neo-Empresyonist ressamlardan Georges Seurat, empresyonistler gibi saf prizma renklerini kullanmış ve renkleri karıştırmadan tuvale aktarmıştır. Seurat, uyguladığı bu teknikle renklerin gözün ağ tabakasında, yoğunluğunu ve parlaklığını yitirmeden kaynaşabileceğini düşünmüştür (İnankur, 1997).

Monet, kırmızı kiremitlerin resmini yaptığında, gölgeleri kırmızının tamamlayıcı rengi olan yeşile boyamıştır. Ancak Neo-Empresyonistler, herhangi bir kırmızı ile herhangi bir yeşili bir arada kullanmak yerine; kullanılan kırmızı, portakal rengine çalıyorsa, onunla birlikte daha mavimsi bir yeşilden yararlanmışlardır. Eğer kırmızı mora çalıyorsa, bu kez yeşilin sarıya dönük bir rengini seçmişlerdir. Renk seçimlerinde Chevreul'ün yetmiş iki parçadan oluşan renk diyagramını kullanmışlardır. Örneğin, kırmızının bir tonunu seçtiklerinde, diyagramda onun tam karşısında bulunan yeşil rengi seçmek zorunda kalmışlardır (Sérullaz, 1991).

Neo- Empresyonist bir sanatçı olan Paul Cezanne (1839-1906), Puantalizmden uzaklaşmış ve ışık efektlerinden daha çok cisimlerin kütleleriyle ilgilenmiştir. Sanatçı, empresyonistlerin doğadaki ışık ve rengi anlatmadaki ustalıklarını

kabul ederken biçimin açık seçikliğinin yok olmasına karşı da tepki duymuştur. Bu nedenle klasik ustaların resimlerindeki gibi ışığın denge ve uyumu içinde cisimlerin açık seçikliğini de yakalamayı hedeflemiştir. Sanatçının yaşadığı yörenin doğası ile özdeşleşen resimlerinde, sıcak-soğuk konseptine varan renkler görülmektedir. Cezanne'ın ışığın ve rengin parlaklığını feda etmeden ve yanılsama yaratmadan derinliği ve cisimselliği elde edişi, kübistler ve fovistler üzerinde izler bırakmıştır (Bernard, 1999; Friedman, 2003; Karavit, 2006).

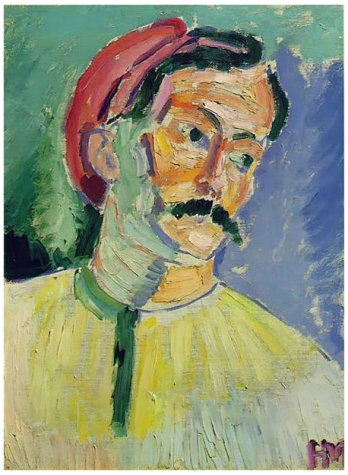


Şekil 10. Paul Cezanne, "Yolda Viraj", 1900-1906, 81.3 x 64.8 cm,
National Gallery of Art, Washington, D.C.

Empresyonizmden sonra ortaya çıkan Fovist akımın öncülerinden Henri Matisse'in (1869-1954) paletinde sarı, kırmızı, mavi ve yeşilin değişik tonlarını içeren geniş bir renk çeşitliliği görülmektedir (Friedman, 2003).

Fovizm'de doğaya öykünmek ve gözü yanıltmak yerine, öznel duygularla yorum oluşturmak amacıyla çok renkli bir anlayışın benimsendiği görülmektedir. Matisse, Albert Marquet (1875-1947), Georges Rouault (1871-1958) ve Maurice de Vlaminck (1876-1958) gibi sanatçılar, Seurat'ın yöntemini geliştirirken nesnenin sınırlarını, ayrıntılarını azaltarak özetlemiş ve süsleyici bir çizgi düzenlemesine dönüştürmüşlerdir. Böylece, dışavuruma konu olan nesnenin sınırları içerisindeki ışıklılığı ve renkli gölgeselliği, yalın bölünmelere neden olmuştur. Bu durumda ortaya çıkan rengin, açık-koyu değerlerini oluşturma zorluğu, bu değerleri yoğunlaştırma ve zıt renkleri yan yana getirme yöntemiyle giderilmiştir. Bu renkli gölge ve ışık oyunları, savruk fırça darbeleriyle biçimlenmiştir (Karavit, 2006).

Fovist ressamlardan Gauguin'in tropikal ülkelere olan tutkusu onun modern sanatın öncülerinden biri olmasına neden olmuştur. İlkel sanatın biçim ve renklerini özümsemek için yerleştiği Tahiti'de uzun yıllar yaşayarak bu kültürün izlerini yapıtlarına aktarmıştır. Ada'nın yoğun güneşi ressamın renklerine parlaklık ve canlılık kazandırarak gerçekliğin ötesine geçmesini sağlamıştır. Biçimler geleneksel anlamdan uzaklaşmış ancak betimleyici ifadesini koruyarak soyut anlatıma yönelmiştir. Renklerin saf kullanımı ile figürler ve mekan yüzeyselleşmiş, yer yer hacim etkisi yaratan koyuluklarla kütlesellik sağlanmıştır (Üner, 2010).



Şekil 11. Henri Matisse "Andre Derain'in Portresi", 1905, 39.4 x 28.9 cm
Tate Gallery, Londra

Ekspresyonist resimde, düşünülmeden kullanılan renklerin aracılığıyla gerçeği derinlemesine ve içten betimleme anlayışı söz konusudur. Nesne, resme doğrudan doğruya ve çarpıtılmadan katılması gereken duygular uyandırmaktadır. Burada amaç, duyularla algılanmış dış gerçeği, sanatçının içindeki gerçekle kaynaştırmaktır. Ekspresyonist sanatçıların renkleri; son derece yoğunlaştırılmış koyu siyah, koyu kahverengi, sarı, mor, kırmızı, yeşil ve turuncudan oluşmaktadır. Sanatçıların renk kullanımlarındaki cesaretleri fovizmde olduğu gibidir (Richard, 1984; Turani, 1999).

Biçimin ve rengin ışığa göre önem kazandığı kübizmin doğal ya da içsel nesneler üzerindeki farklı açılı ışık ve gölgeleri, kapladığı yüzeyler içerisinde işlemez hale gelip resmin genel kurgusuna teslim olmuştur. Fovizmde rengin etkisini vurgulamak için gölgelendirme yönteminden kaçınma gözlenirken; kübizmde, tam tersi bir yol izlenmiştir. Kübist ressamlar rengi geri planda bırakarak, hacimleme yöntemine odaklanmışlardır. Pablo Picasso (1881-1973) ve Georges Braque'ın (1882-1963) resimlerinde, renklerin yerini siyah beyaz değerlerin aldığı görülmektedir (Gombrich, 1997; Turani, 1999; Karavit, 2006).

Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carra (1881-1966), Gioacomo Balla (1871-1958) ve Gino Severini (1883-1966) gibi sanatçılarıyla Fütürizm hareketi, yaratıcılığı yok eden geleneğe karşı çıkarken, modern kent yaşamının hızı ve ritmine, makinelerin hareketinin çekiciliğine kapılmıştır. Fütürizm, tüm bunları ışığın prizmatik açılımı içerisinde yansıtırken, konuların paralelinde dinamik ışıklılığı biçimlendirmeyi amaç edinmiştir (Karavit, 2006).

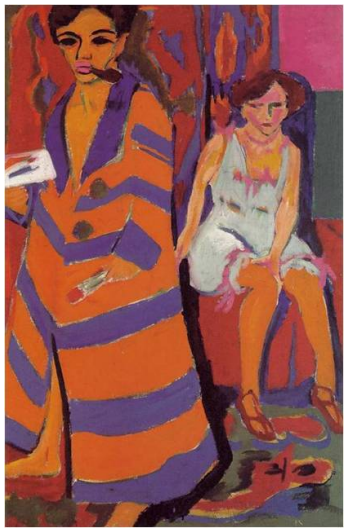


Şekil 12. Umberto Boccioni, "Yükselen Şehir", 1910, 199.3x301 cm, The Museum of Modern Art, New York

Soyut sanatla birlikte, doğayı görmenin terk edilip, doğayı düşünmenin ele alındığı görme sanatlarında görünür kılınma olgusunun; ışık, renk, biçim gibi resim, heykel elemanlarıyla somutlaştırılma gerekliliği oluşmuştur. Sigmund Freud'un

(1856-1939) psikanalizi bir bilim olarak kabul ettirmesinin, sanatın iç dünyasına girmesinde önemli rolü olmuştur (Karavit, 2006).

Almanya'da ekspresyonizmin doğurduğu Die Brücke grubunun üyeleri Otto Mueller (1874-1930), Erich Heckel (1883-1970), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) gibi sanatçılar, konularını günlük yaşamdan aldıkları resimlerinde, ışığın somut varlığının arkasındaki ruhsal etkiyi vermeye çalışmışlardır. Yalınlaşmış, süslü çizgiler, renkli geniş gölgesel yüzeyli etkilerinde fovistleri çağrıştırmışlardır. Işığın ve rengin nesneyi tanımadaki görevi dışlanarak, dışavurumun hizmetine verilmiştir (Karavit, 2006).



Şekil 13. Ernst Ludwig Kirchner, "Modelli Oto-portre", 1926, 150.4x100 cm, Kunsthalle, Hamburg

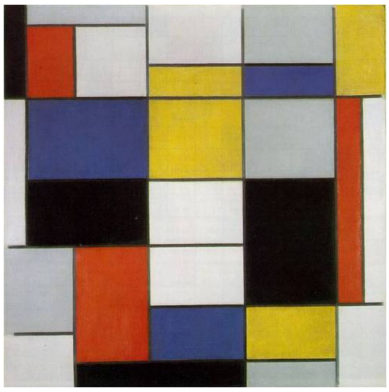
De Stijl akımının öncülerinden Piet Mondrian (1872-1944), siyah ve beyaza ek olarak saf sarı, kırmızı ve mavi renklerini eserlerinde kullanmıştır. De Stijl akımı, dikdörtgen ve diğer geometrik formlardan türeyen basitleştirilmiş form ve saf soyutlamaları benimsemektedir. Siyah ve beyazın yanı sıra ana renkleri de kullanmaktadır (Friedman, 2003).

Mondrian 1917 yılında yazdığı bir yazısında şöyle demektedir:

> *"(...) Benim, resimde değiştirmeye zorunlu olduğum ilk şey renkti. Saf renk lehine doğa rengine son verdim. Doğa renginin tuval üzerinde gösterilemeyeceğini hissetmeye başladım (...) Benim, içinde iki şeyi kavradığım problem aydınlanmıştı. Birincisi: Tasvir eden sanatta, gerçeğin, yalnız renk ve biçimin dinamik hareketlerinin dengesi ile anlatılabileceği; ikincisi: saf araçların, amaca ulaşmak için en etkili yolu garanti ettiği..."* (Turani, 1999: 604).

Bauhaus Okulu'nun ünlü eğitimci ve ressamlarından Kandinsky, sarı rengi üçgenle, kırmızı rengi kareyle ve mavi rengi de daireyle ilişkilendirmiş ve sembolleştirmiştir. Kandinsky, renge karşı aşırı duyarlılığa sahip bir sanatçıdır. Bu renk duygusu, onun ekspresyonist sanatta rol oynamasına olanak verdiği gibi, renklerin sağladığı soyut biçimlendirmeye ulaşmasına da yardım etmiştir (Turani, 1999; Friedman, 2003).

İsviçreli ressam ve renk sanatı eğitimcisi olan Johannes Itten, 1919'da Weimar Bauhaus'un kadrosuna katılmıştır. Uzun eğitimci kariyerliği boyunca birçok teoriyi formüle eden Itten, 1961'de renk üzerine en önemli kitaplardan biri olarak kabul edilen "Rengin Sanatı" (The Art of Color) isimli kitabını yayınlamıştır (Friedman, 2003).



Şekil 14. Piet Mondrian, "Kompozisyon A: Siyah, Kırmızı, Gri, Sarı ve Mavili Kompozisyon, 1920, 91.5 x 92 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma



Şekil 15. Wassily Kandinsky, "Kompozisyon IV", 1911, 159.5 x 250.5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfallen, Düsseldorf

20. yüzyılda özgür bir renk kullanımı görülmektedir. Kandinsky ve Mondrian'dan beri 1910'larda ve 1920'lerde renk, sanatçılar için tamamen özgür ve bağımsız bir yaratıcılık aracı haline gelmiştir.

Soyut sanatta sanat, sanatçının doğa ve nesneler dışında ışık, renk ve biçimlerle meydana getirdiği figür-dışı (non-figürative) bir yapısal düzen olarak ele alınmıştır. Gerçekliğin görünümü Kazimir S. Malewitsch'e (1879-1935) göre, matematiksel ışık, renk ve biçim düzeni ile sağlanabilmektedir. Malewitsch nesnel denkliğin kesin ve yetkin olmadığını öne sürerken, içeriksiz eşitliği ya da beyaz eşitlik adını verdiği dengeyi resim düzleminde elde etmeyi amaçlamıştır. Bu beyaz eşitliği ise ışık, renk ve biçim gibi resim düzlemini görünür kılan ve birbirini etkileyen öğelerde oluşturmak istemiştir (Karavit, 2006).

Fransız yazar André Breton (1896-1966) tarafından kurulan Dadaizm fikrinden doğan yirminci yüzyılın avangart akımlarından biri olan Sürrealizm'in sanatçıları, Freud'un yazılarından önemli derecede etkilenmişlerdir. Freud, uyanıkken zihnimize hakim olan bilinçli düşüncenin zayıfladığı anda, içimizdeki çocuğun ve Vahşi'nin öne çıktığını göstermiştir. Bu düşünceden yola çıkan Sürrealistler, tamamen uyanık bir aklın, hiçbir zaman sanat üretemeyeceğini öne sürmüşlerdir. Onlara göre akıl, bilimi verebilirdi; ancak sanatı verecek olan, yalnızca akıl dışı bir şey olabilirdi. Bilinçaltı mekanizmasının ürünü olan Sürrealist eserler, mantık dışı olmayacak çağrışımlarla dolu oldukları halde, Rönesans sanatçılarını anımsatan şaşmaz bir el ustalığı göstermektedirler. Sürrealist sanatçıların resimlerinde parlak, temiz renkler ve güçlü kontrastlıklar kullandıkları görülmektedir. Akımın önde gelen sanatçılarından Salvador Dali (1904-1989), resimlerinde her biçimin aynı anda birden çok şeyi betimlemesini sağlayarak, dikkati her renk ve biçimin olası birçok anlamı üstüne çekmiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1993; Gombrich, 1995; Friedman, 2003).

Sürrealizmin ilk habercilerinden, resim eğitimi görmemiş primitif ressam Henri Rousseau (1844-1910) gibi sanatçılar, bu dönemde gerçek görüntüleri çekiştirip saptırdıkları nesneleri, çelişik bir biçimde betimleme yoluna gitmişlerdir.

Böylece, sanatın görsel elemanları olan biçim ve rengi; betimleme, görüneni taklit etme işlevinden kurtarmıştır (Karavit, 2006).

Joan Miro'nun (1893-1983) "Bir Catalan Köylüsünün Başı" adlı resminde, tuvalin maviye boyandığı görülmektedir. Bu mavi, sanatçının resimlerinde rüyalara özgü bir mavidir. Bu mavilik, ne gökyüzüne, ne de suya aittir; ama bu renkle her ikisi birden kastedilmiştir; bu, donuk ama canlı bir renktir. Burada ne yumuşak ne de kaba olan ama her ikisinin de geçerli olduğu bir boşluk tanımlanmıştır (Passeron, 1990).



Şekil 16. Joan Miro, "Sürülmüş Tarla", 1923-1924, 66 x 92.7 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Carl Jung'un şu sözü sürrealist sanatçıyı en iyi tanımlayan sözlerden biridir:

> *"Takip edebildiğimiz kadarıyla yaratıcı süreç, bilinçdışı bir arketip imajın etkinleşmesiyle oluşur ve dikkatle işlenip şekillenerek bitmiş işe dönüşür. Sanatçı buna şeklini vererek çağının diline çevirir ve hayatın en derin baharlarına dönüşümüzü mümkün kılar."* (Friedman, 2003)

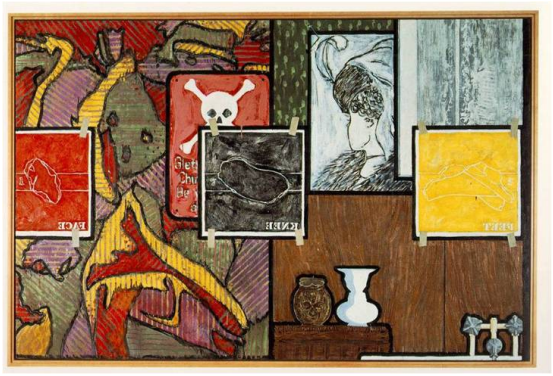
İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika'ya gelen sanatçıların sanatsal etkinlikleri ortaya çıkarmasıyla başlayan soyut ekspresyonizmin ilk karşılaştığı sorunlar; sürrealistlerin ilkel temaları ve kübizmin biçimsel sonuçlarıdır. Soyut ekspresyonist ressamların öncüleri; Jackson Pollock (1912-1956), Arshile Gorky (1904-1948), Mark Tobey (1890-1976), Williem de Kooning (1904-1997), Mark Rothko (1903-1970), Robert Motherwell (1915-1991), Frank Stella, Clyfford Still (1904-1980) gibi sanatçılardır. Soyut ekspresyonizmdeki amaç resimsel olanı temsil edilen şey olmaktan çıkarıp el, göz, bedenle candan bir ilişki içerisine sokmak ve sanatçının resim yapma eyleminin anını gösteren bir yüzeye dönüştürmektir. Akımın en önemli savunucusu Clement Greenberg (1909-1994) açıklamalarında felsefi ve psikolojik yorumları bırakıp, biçim ve renk üzerine değinmiştir. Greenberg, merkezci kompozisyona karşı yaygın ve geniş kompozisyonda, düzensiz renk ve ışık alanlarının boşluk yanılsaması yaratmadan dengelenişini savunmuştur (Karavit, 2006).

Fransa'da, temsilcileri Victor Vasarely (1906-1997), Jean Dewasne (1921-1999) ve Richard Mortensen (1910-1993) olan Konstrüktivizme tepki olarak, adına sanat eleştirmeni Michel Seuphor tarafından (1901-1999) “Taşizm” (lekecilik) denilen resim üslubu gelişim göstermiştir. Amerika'da ilk olarak Marc Tobey'de görülen bu anlayışta; sanatçı, renkli unsurları bir merkeze bağlamadan, tuvalin bütün yüzeyine yayarak oluşturduğu resimleriyle Avrupa resminden ayrılmıştır. Aynı akımın bir diğer temsilcisi ise Amerikalı Jackson Pollock'tur. Pollock büyük boyutlardaki yere yaydığı tuvallerine, fırçasından boya sıçratarak resimlerini oluşturmaktadır (Turani, 1999).

Nesnel çevreye yeni bir görünüm getirmeyi amaçlayan Pop Art; bir yandan Yeni Dadacılık ve Yeni Gerçekçilikle bağ oluşturarak geçmişteki akımlara tepki olarak çıkarken, diğer yandan ele aldığı iletişim araçları sayesinde geniş bir etki alanı yaratmıştır. Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923-1997), Richard Hamilton ve Jasper Johns gibi sanatçılar, eserleri ve sanata meydan okuyan tavırları ile çağın iletişim biçimlerine eleştirel bir bilinçle yaklaşmışlardır (Karavit, 2006).

Pop Art ile ışık, renk ve biçim o güne kadar olduğundan daha da popüler hale gelmiştir. Gündelik yaşam içerisinde en bilindik nesneleri sanat yapıtı olarak sunan Pop Art, ışık kaynaklarını plastik nesneler olarak kullanmıştır. Görsel kitle

iletişim araçlarının bugünkü cazibesini sağlayan ışık ve renk estetiği, çıkış noktasını bu akımdan almıştır. Bu nedenle Pop Art, görsel iletişim araçlarına söyleyecekleri sözü, ışık ve renkle en etkili biçimde ifade edebilme olanağı sunmuştur (Karavit, 2006).



Şekil 17. Jasper Johns, "İsimsiz", 1984, 127x190.5 cm, Sanatçının Koleksiyonu

Biçimler ve renkler bir araya geldiğinde, görüntüde beklenmedik kamaşmalar ve titremeler oluşturan optik etkilerle ilgilenen sanatçılar, Op Art akımında bir araya gelmişlerdir. Seyircide optik etkilenmeler yapmak amacına yönelmiş ilginç ışık etkileri oluşturan mekanik ve geometrik nesneler, Op Art eğilimiyle meydana getirilmiştir. Optik etkinliği, geometrik düzenlerle aramaktadır. Neredeyse görsel olayların bilimsel olarak sınanmasına dayanan Op Art, Pop Artın sanata yaklaşım biçiminden etkilenmiştir (Karavit, 2006; Gombrich, 1997).

1960'lardan sonra ortaya çıkan, Yoksul Sanat, Vücut Sanatı, Kavramsal Sanat, Yeryüzü Sanatı, Fluxus, Oluşumlar, Gösteri Sanatı ve Süreç Sanatı gibi sanat eğilimlerine mensup sanatçıların tümü, yalnızca resim ve heykele karşı alternatif teknik ve malzemeler kullanmakla kalmamış, bir yandan gelecek kuşaklar için sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirirken, bir yandan da sanatın tanımını genişletmişlerdir (Atakan, 1998).

Biçimciliğe tepki olan bu sanat eğilimlerinin sanat yapıtlarında, gerçek nesneler yer almış ve resmin plastik öğelerinden biri olan rengin, nesne boyutunda ele alındığı görülmüştür. Vücut sanatında renk, sanatçının vücuduna sürdüğü boya olarak karşımıza çıkarken, Yeryüzü Sanatı'nda ise galerilerin dışında, doğada oluşturulan düzenlemelerde kullanılan materyal olarak kendini göstermiştir. Fluxus ve Gösteri sanatlarında ise sahnede yer alan etkinliklerde kullanılan materyal ya da giysilerin renkleri, düşünsel boyutta anlam kazanmıştır.

3. SONUÇLAR

Çok renkli boyama; Etrüsk mezarları, Yunan tapınakları ve evlerinde gelişmiş bir şekilde devam etmektedir. Hindistan tapınakları ve Mezoamerika mezar odalarında, Avrupa'daki artistik seviyelerle kıyaslanabilir şekilde boyama, stili görülmektedir. Mısırlılar ataları tarafından sürekli olarak kullanılan kırmızı ve sarı renklere ek olarak paletlerine yeşil, mor, beyaz, altın sarısı ve lacivert taşından üretilmiş maviyi eklemişlerdir.

Ortaçağ boyunca mozaik, kitap resmi ve cam resimlerinde karşımıza çıkan renk, henüz simgesel bir işlev taşıması nedeniyle ait olduğu nesneden tamamen bağımsız düşünülmüştür.

15. yüzyılda resimde renk, tablonun perspektifine katılmış, ona derinlik kazandırmış ve ışık-gölge oyunları önemli bir rol üstlenmiştir. Yağlıboya resim sanatı, 15. yüzyılda yağlı boyanın keşfiyle başlamıştır. Bu durum sanatçılara renkleri palette karıştırma imkanı vermiştir. Bu dönemde, renkler arasında değer hiyerarşisi görülmektedir. Resim, gücünü doğrudan doğruya ve sadece kullanılan rengin maddi değerinden almaktadır. Leonardo da Vinci'ye göre doğa, renkler

konusunda danışılacak en güvenilir kaynaktır. Da Vinci, eserlerinde renk uyumlarını ve karışımlarını kullanan ilk sanatçılardan biridir.

Rembrandt Van Rijn'ın renk anlatımı, Vinci'nin Chiaroscuro tekniğine daha yakındır, ancak onun paletinde mavi renk yoktur. Rembrandt resimlerindeki güçlü anlatımı, parlaklık ve altın ışık ile oluşturmaktadır. Farklı olarak Rembrandt, resimlerinde çoğunlukla beyazı sarı, kırmızı, yeşil ve kahverengiyle karıştırmaktadır.

Romantisizmin tanınmış ressamları Eugene Delacroix, John Constable, J. M .W. Turner ve William Blake tuvallerinde kullandıkları zengin renkleri, dinamik fırça vuruşları ile uygulamışlardır.

Empresyonizm'de sanatçılar, gün ışığının izlenimlerini resimlerine yansıtmak amacıyla, resim sanatının temel elemanı olan ışığı ve rengi tümüyle araştırma yoluna gitmişlerdir. Işığın gün içerisindeki değişimlerini incelemek için atölyelerin dışına çıkmışlardır. Bu, sanatçının gün ışığını ve onun renk tayflarını görmesine ve böylece ışıkla rengin iç içe geçen, değişen, titreşen hareketiyle sınırlarından arınmış görsel dünyasını yansıtmasına olanak sağlamıştır.

Ekspresyonist resimde amaç, duyularla algılanmış dış gerçeği, sanatçının içindeki gerçekle kaynaştırmaktır. Bu dönem sanatçılarının renkleri; son derece yoğunlaştırılmış koyu siyah, koyu kahverengi, sarı, mor, kırmızı, yeşil ve turuncudan oluşmaktadır.

Fovizmde rengin etkisini vurgulamak için gölgelendirme yönteminden kaçınma gözlenirken; kübizmde, tam tersi bir yol izlenmiştir. Kübist ressamlar rengi geri planda bırakarak, hacimleme yöntemine odaklanmışlardır.
De Stijl akımının öncülerinden Piet Mondrian, siyah ve beyaza ek olarak saf sarı, kırmızı ve mavi renklerini eserlerinde kullanmıştır.

Bauhaus Okulu'nun ünlü eğitimci ve ressamlarından Kandinsky, sarı rengi üçgenle, kırmızı rengi kareyle ve mavi rengi de daireyle ilişkilendirmiş ve sembolleştirmiştir. Kandinsky, renge karşı aşırı duyarlılığa sahip bir sanatçıdır. Bu renk duygusu, onun ekspresyonist sanatta rol oynamasına olanak verdiği gibi, renklerin sağladığı soyut biçimlendirmeye ulaşmasına da yardım etmiştir.

Sürrealist sanatçıların resimlerinde parlak, temiz renkler ve güçlü kontrastlıklar kullandıkları görülmektedir. Akımın önde gelen sanatçılarından Salvador Dali, resimlerinde her biçimin aynı anda birden çok şeyi betimlemesini sağlayarak, dikkati her renk ve biçimin olası birçok anlamı üstüne çekmiştir.

Pop Art'ta ışık, renk ve biçim o güne kadar olduğundan daha da popüler hale gelmiştir. Gündelik yaşam içerisinde en bilindik nesneleri sanat yapıtı olarak sunan Pop Art, ışık kaynaklarını plastik nesneler olarak kullanmıştır. Görsel kitle iletişim araçlarının bugünkü cazibesini sağlayan ışık ve renk estetiği, çıkış noktasını bu akımdan almıştır. Bu nedenle Pop Art, görsel iletişim araçlarına söyleyecekleri sözü, ışık ve renkle en etkili biçimde ifade edebilme olanağı sunmuştur.

1960 sonrası sanat ortamında, birbirinden çok farklı eğilim ve akımlarla, yaratıda düşünceyi ön plana çıkaran bir tavır belirmiştir. Bu dönemdeki sanat yapıtlarında renk, nesne boyutunda ele alınmıştır.

KAYNAKLAR

- Atakan, N. 1998. *Arayışlar.* (Z. Rona, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beksaç, E. 2000. *Avrupa Sanatına Giriş.* İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Beksaç, E. ve Akkaya, T. 1990. *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı (Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna).* İstanbul: Arkeloji ve Sanat Yayınları.
- Bernard, E. 1999. *Cezanne Üzerine Anılar.* (K. Özsezgin, Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Claudon, F. 1988. *Romantizm Sanat Ansiklopedisi.* (Ö. İnce, İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Delamare, F., & Guneau B. 2007. *Renkler ve Malzemeleri.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (3. cilt). (1997). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

- Ergüven, M. 1992. *Yoruma Doğru.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eti, S. 1974. Rönesans Sanatı Tarihi. İstanbul: Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları.
- Friedmann, R. S. 2003. *Mystery of Color.* Naples, Florida: L&M Publications.
- Gençaydın, Z. 1993. *Sanat Eğitimi.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gombrich, E. H. 1997. *Sanatın Öyküsü.* (E. Erdoğan, Ö. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Holtzschue, L. 2009. *Rengi Anlamak.* (F, Akdenizli, Çev.). İzmir: Duvar Yayınları.
- İnankur, Z. 1997. *19. Yüzyıl Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- İpşiroğlu N. ve İpşiroğlu M. 1993. *Sanatta Devrim.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Karasar, N. 2004. *Bilimsel Araştırma Yöntemi.* Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Karavit, C. 2006. *Işık-Gölge.* İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Kuehni, R.J. 1997. *Color: An Introduction to Practice and Principles.* USA: A. Wiley Interscience Publication.
- Passeron, R. 1990. *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi.* (S, Tansuğ, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Richard, L. 1984. *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopesi.* (B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Riley, B. 2008. Ressam İçin Renk, (Çev.U. Apak), *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi, 106, 163-181.*
- Sérullaz, M. 1991. *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi.* (D. Erbil, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sun, D., Sun, H. 1994. *Renginizi Tanıyın.* (Tuğrul Ökten, Çev.) İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Tansuğ, S. 2006. *Resim Sanatının Tarihi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Temizsoylu, N. 1987. *Renk ve Resimde Kullanımı.* İstanbul.
- Tunalı, İ. 1996. *Felsefenin Işığında Modern Resim.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. 1999. *Dünya Sanat Tarihi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Üner, Ö. 2010. *Resmin Temelleri.* İstanbul: Say Yayınları.
- Wölfflin, H. 1990. *Sanat Tarihinin Temel Kavramları.* (H, Örs, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.