

T.C.
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

FİGÜRATİF RESİMDE
RENK - İNSAN FİGÜRÜ İLİŞKİSİ

(Yüksek Lisans Çalışması)

30602

Özlem KESER

DANISMAN : Doç. Dr. Fikri CANTÜRK

Eskişehir, 1993



T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FIGÜRATİF RESİMDE
RENK - İNSAN FIGÜRÜ İLİŞKİSİ

Özlem KESER
(Yüksek Lisans Tezi)
Eskişehir, 1993

ÖNSÖZ

Boyayı ve kâğıdı keşfedip bu materyalleri resim sanatına kazandırdı-
ğından bu yana insanoğlunun tutkun olduğu bir tema, gizemli sanrılı bir
hastalık olmuştur insan figürü. Rembrand'tan Leonardo da Vinci'ye, Goya'dan
Gauguin'e kadar figüratif olsun soyut olsun tüm ressamlar mutlaka insanı
konu etmişlerdir eserlerine. Hatta kübist ve pop-artçılar bile tablolarına
insanı çağrıştıran bir parça koymuşlardır.

Ressamların, yaşamın çekirdeği, odağı olan insanı konu olarak ele
alışları, kendilerini ele alışlarıdır.

Özlem KESER

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖNSÖZ	i
ÖZET	iii-iv
SUMMARY (İngilizce Özet)	v-vi
I. Figüratif Sanat ve Figüratif Resim	1
II. Resimsel Dilin Elemanı Olarak : Renk	4
1. Işık	6
2. Yüzey	7
3. Göz	8
4. Algılama	9
III. Figüratif Resimde Dönemlere Göre Renk	
İnsan Figürü	11
1. Işık - Gölgeci (Bir Rengin Tonlarıyla) Resim	11
2. Renkçi, Işık - Gölgeci Resim	36
3. Saf Renkçi, Işık - Gölgeci Resim	51
IV. Figüratif Resimde Çıplak Kadın Figürü	65
V. Yeni Figürasyon	73
VI. SONUC	76
VIII. KAYNAKLAR	I

ÖZET

Figüratif resim, görünen dünyanın düzenleniş mantığından çıkmış bir çizgi, biçim ve renk dilidir.

Hristiyan dini, insan figürünün gerçekçi anlatımını yasaklıyor, böylece renkler canlanıyordu. Giotto, çığ renklere ilk uzaklaşan ressam olmuştu. Gerçekçi formları ve doğal renkleri kullanmıştır. Böylece Rönesans'ın öncüsü olmuş ve insan figürü tekrar önem kazanmaya başlamıştır.

Rönesans, İspanyol, Flaman, Danimarka, Fransız ... Değişik ilkelere çeşitli sanatçılar ışık gölgenin yardımı ile hacmi, kütleyi vermek için çeşitli yollar denemişlerdir. Işık ve rengin niteliklerini ve doğasını keşfedememişlerdir.

Empresyonistler, rengi bulgulamışlar ve resimlerinde kullanmışlardır. Empresyonizm'den önce renk, nesnelere bir özelliği, kendinde var olan bir değeri olarak kabul edilip ışıktan ayrı olarak düşünülmüştür.

Empresyonistler renkçi, ışık-gölgeci bir anlayışta iken Empresyonistler, kendileri ve iç dünyaları ile ilgilenmişlerdir. Empresyonistler için renk, biçim ve kompozisyon tümüyle soyut değerlerdir.

Renkçi ressamlar, koyu-açığın yardımıyla oluşan nesnel görüntüleri sıcak ve soğuk renklerin yardımıyla vermeye çalışmışlardır. Renkçi görüntüler, özellikle soyut etkileri oluşturmada yararlı olmuştur.

Modern sanatta nü önemini bir ölçüde yitirmiştir. Avrupa nü sanatında ise ressamlar ve seyirciler genelde erkek, nesne olarak işlenen kişilerse çoğunlukla kadın olmuştur.

Avangard'larda figürasyona yönelme tekrar görülmüş ve yeni figürasyon ortaya çıkmıştır. Yeni figürasyon soyut sanatla, figüratif sanatın karşısında üçüncü bir güç olmuştur.



ABSTRACT

Figurative painting is a language of line, form and colour which was derived from the arrangement reasoning of visible world.

According to christianity it was forbidden to express human figure realistically, thus the colors were being enlivened. Giotto has been the first painter who got away from raw colours. He has used realistic forms and natural colours. Therefore he has been the pioneer of Renaissance and human figure has regained its importance.

Renaissance, Spanish, Flemish, Denmark, French and many others have tried various ways so as to express volume and mass by the help of light-shading. They have been unable to discover the nature of light and colour.

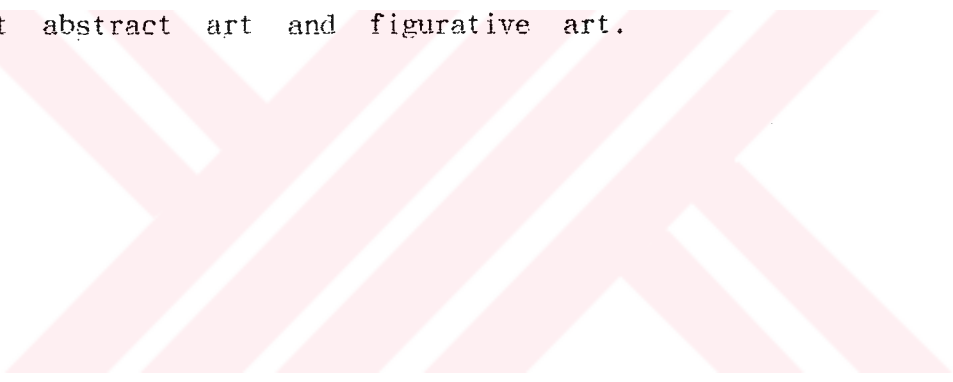
It is the Impressionist who discovered the colour in painting in its real sense. Before Impressionism colour used to be to be regarded as a characteristic of objects and a value of its own nature, thus it has been considered as a separate element from light.

While Impressionists believed in colour and light - shading, Expressionists dealt with their own self as well as their inner world. For Expressionists colour, form and composition were entirely abstract values.

Colourist painters have tried to express objektive images created by dark and light tones by the help of warm and cold colours. Colourist images have particularly been helpful to create abstract effects. In this way abstract (non-figurative) painting has come into existence.

The nude has to some extent lost its importance in modern art. In European Nude the painters and the audience have generally been males; the people who were worked as objects, however, have been mostly females.

A tendency toward figuration has been observed in avant-gardes and the new figuration has appeared. The new figuration has been a third force against abstract art and figurative art.



I. FIGÜRATİF SANAT VE FIGÜRATİF RESİM

Figüratif Sanat, resim ve heykel sanatlarında, yalnızca gerçek varlık ve nesnelere gönderme yapan betileri kullanan sanat anlayışıdır. Soyut ya da nonfigüratif sanata karşıt bir yönelimdir. (1).

Figüratif resim, bir varlığı, bir nesneyi, bir sahneyi çizgiler ve renklerle temsil eden bir resimdir. Ressam tarafından düşünülüp gerçekleştirilen bir resim, soyut resim olarak ortaya konulmuş olsa bile, eğer seyirci, resimsel imge ile dış dünyanın nesnelere arasında bir ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarırsa bu bir figüratif resimdir. Figüratif resmin resimsel anlamının değeri hemen hemen bu ilişkide yatar. Resimlerin temsil ettiği şeyin seyirci tarafından bilinmesini istemeyen ressamlar vardır. Soyut olduğu iddia edilen bazı resimlerde, figürasyon, aslında sadece gizli tutulmuştur. Nesnelere, nesnelere bazı parçalarını veya görünüşlerinden bazılarını temsil etme isteği ve gereği zor çözümlenebilir betimlemelerle yerine getirilmiş olsa da antremanlı bir seyirci, nesnelere imge arasındaki bu ilişkiyi keşfeder. (2)

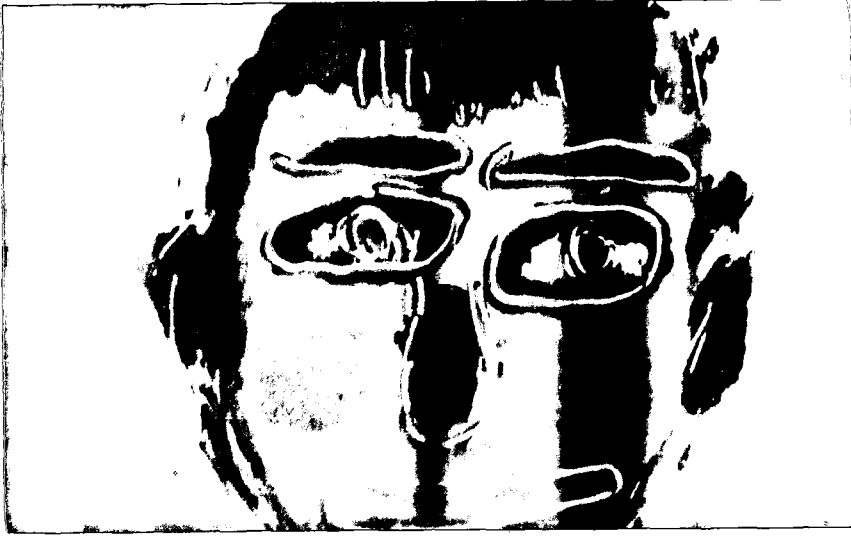
Sanatta imge, genelde bir estetik kategori olarak sayılmaktadır. Sanatta gerçeğin yansımalarının özgünlüğüdür, onu kavramsal düşünceden ayırt eden şeydir. Bu bakımdan imge gerçekliğin sanatsal çağrıştırmıdır, diyebiliriz. Sanatçının bilincinde tespit edilmiş haliyle nesnel dünyanın düşünsel, ya da ideal bir tablosudur. Bu nedenle okuyucu, izleyici tarafından algılanabilir. Tasarım ise, sanatsal düşüncenin nesnelleşmesi olarak kendini gösterir ve onun duygulanmasını sağlar. (3)

-
1. "Figüratif Sanat", *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İst., 1986, s.84*
 2. Neşe ERDOK, *Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi. İstanbul, 1977. s. 9*
 3. İhsan TURGUT, *Sanat Felsefesi, İzmir, 1991. s. 189*

Resimsel olayın üçüncü elemanı olan seyirci için, özellikle figürasyonu hemen algılanmayan resmin anlaşılması, bu resmin figüratif veya soyut olduğuna inanılmasına bağlıdır. Figüratif alışkanlıkların egemen olduğu resimsel eğitimimizin güncel durumuna göre, seyirci, figüratif tepkilere, temsil edilen nesneyi tanımaya kendini hazırlar. Model olarak alınan gerçek üç boyutlu nesnelere, resimsel imge, bu dünyanın aktarılışının görsel algılanması arasında önemli bir ayrılık vardır. O halde, bizim dış dünyayı algılamamız ile bu dış dünyanın iki boyutlu resimsel imgelerle aktarılışında temellenen ve soyut resimsel plastikten ayrılan bir figüratif resimsel plastik vardır.

Çoğu kişi gönüllü olarak, bir anlatım sanatı olarak düşünülen resmin, en önemli işlevinin dış dünyanın aktarılışı olduğuna inanır. Gerçekten de bilinen en eski resimler figüratiftir. Ama bunun nedenini bilemeyiz. Anlamaları ve ne için yapıldıklarına dair varsayımlar hiç bir zaman doğrulanmadı. Hiçbir şey de bilinen en eski resimlerin, insanlığın ilk resimleri olduğunu göstermez. Figüratif resim, resim olanaklarının mümkün olan kullanım şekillerinden biridir. Bütün çocuklar resim yapmaya başladıklarında, soyutlamacı değil figürasyon yapıyorlar. Ama doğal ki, hiçbir çocuk, bilinçli veya bilinçsiz eğitiminin etkisinden kurtulamaz. Çevrelerinde, şehirlerde, dergilerde, müzelerin çoğunda, genellikle, sadece figürasyon görürler. Sonuçta deneyler, bize düz bir yüzeyde, resmin olanakları ile temsil edilen nesnelere tanımanın, özel bir eğitimin sonucu olduğunu ve bu aktarımın genellikle kabul edilmiş bir takım koşullara bağlı olup, bunların anlamını kavramak için onlara öğrenmiş olmamız gerektiğini gösterir.

-Figüratif resmin, kendine özgü anlamını, hem birbirinden farklı, hem de birbirine bağımlı iki anlamının sentezinden oluşur. Biri aktarılan şeylerin formel, pratik, psikolojik, sosyal, duygusal özelliklerinin anlamını, diğeri de onların resimsel yansıtılmasının plastik anlamıdır. Bir



1. Yaş 10

figüratif resimde. aktarılan seyleri, aktarılışın plastik anlamına göre; aktarılışın plastik anlamını ise bu şeylerin gerçekte ne olduklarına bağlı olarak anlarız. Bir ressam diğerlerinden, yansıtacağı şeyleri ve yansıtma araçlarını seçişiyle ayırt edilir. Ama bu farklılık daha çok resminin, yansıtılan seyler ve onların yansıtılışları arasında kurduğu plastik ilişkide ortaya çıkar.

Figüratif resmin anlatım araçları hiçbir zaman tam bir taklide olanak tanımazlar. Ne bir çizim gerçek bir çizgi, ne bir modle gerçek bir kabartma, ne de bir renk lekesi gerçek bir kumaştır. Figüratif resim, aktaracağı şeyin yanılışmasını verir, onu hatırlatır. Bu yanılışama bizim görsel algılamalarımızın, gerçek iki boyutlu imgelere dönüştürülmesiyle gerçekleşir. Figüratif resim bir ornatma (transpozisyon) sanatıdır. Ama bu ornatmaların, örneğin fotoğraftakilerden daha belirgin olan deformasyonlar olduğunu unutmamak gerekir. Figüratif resim bir ornatma zorunluluğundan, anlatımcı bir sonuç alabildiği ölçüde sanattır. (1)

II. RESİMSSEL DİLİN ELEMANI OLARAK RENK

Figüratif resim, görünen dünyanın düzenlenmiş mantığından çıkmış bir çizgi, biçim ve renk dilidir. (1)

Figüratif resimsel olay, bir iletişim olayıdır. Şüphesiz ressam, verici işlevini yerine getirir; resmin dili iletişim aracıdır; resmin içeriği iletişimin nesnesidir. İletişimin nesnesi, ressamın seçimini ve iletişim araçlarını belirleyebilir. Resimsel dilin elemanları çizgi, renk ve valördür. Renk basit bir kavram değildir. (2) Renk, ışığın kendi özyapısına ve nesnelere üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etkidir. (3)

Optik bir sanat olan resim, herşeyden önce göz duyularına dayanır. Ve bu göz duyuları da aslında renk - ışık duyularından başka bir şey değildir. Burada izlenimcilerin kesifinin bu duyularla ilgili ışık tayflarını keşfetmiş olmaktan ibaret olduğu söylenebilir. Renk, izlenimcilere gelinceye kadar resimde daima kullanılmamıştır.

Resimde rengi, gerçek anlamda izlenimciler keşfetmiştir. İzlenimcilikten önce renk, nesnelere bir özelliği, kendinde var olan bir değeri olarak kabul edilip ışıktan ayrı olarak düşünülüyordu. (4)

Renk, en eski devirlerden çağımıza kadar insanı büyülemiş ve etkilemiştir. İlk sanatçılar, doğa pigmentleriyle sınırlıydılar. Bulabildikleri boya maddeleriyle renk zevklerinin büyük bir özgürlük içerisinde ortaya koyuyorlardı. (5)

1. ERDOK, s. 9

2. ERDOK, s. 10

3. "Renk", Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İst., 1986. s. 200

4. İhsan TURGUT, Sanat Felsefesi. İzmir, 1991. s. 145

5. Mustafa AYAZ, Veysel GÜNAY, Halil AKDENİZ, Resim. Ankara, 1978. s. 15

Renklerin farklılaşmaları, çağdaş bilimin açıklamalarına göre, elektromanyetik dalgalardan ve titreşimlerinin değişik olmasından doğar. Yani her renk farklı dalga boylarında titreşimleri bize göndermektedir. Eğer iki ayrı cisme baktığımızda birini kırmızı, diğerlerini beyaz görüyorsak, bu demektir ki, birinci cisim normal beyaz ışıpta gökkuşağının tüm renklerini kırmızı hariç emmekte, ikinci cisim ise tüm renkleri eksiksiz ve aşağı yukarı eşit miktarda yansıtmaktadır. Bir şişenin bize yeşil görünmesindeki neden, şişeden tam o rengi karakterize eden dalga boylarındaki titreşimlerin yansımından dolayıdır. Bu olay, cismin bir rengi kendi içinde yaratması veya oluşturması değildir. O cisim gelen ışığın ancak belli bir kısmını geri yansıtarak o renkte görünmektedir. Bu böyleyken, rengin nesnelere bağlı değişmezlerinden de söz etmek gerekir. Bunun anlamı: aynı nesne renginin, aynı aydınlatma şartları tekrar edildiğinde gene aynı renkte görünmesi demektir.

Bir renk, aynı sistemin içinde üç ayrı oluşumun birbirini izlemesi sonucu oluşur. Bu sistemde göz, ışık ve beyin arasındaki ilişkiyi kuran araçtır.

Fiziksel sistemde renk, ışığın ölçüler ve rakamlarla geniş bir şekilde incelendiği bir fiziksel olaylar topluluğudur. Fizyolojik sistemde ise, ışığın göz retinası üzerinde ve sinirlerde meydana getirdiği değişimdir. Psikolojik sistemde ise renk, çeşitli ışık etkilerinin beyinde uyandırdığı etkilerdir. Bu farklı bilimsel sistemlerin değişik ağırlıklı, çok yönlü incelemelerine rağmen rengin dört ayrı ana ögeden meydana geldiğini söyleyebiliriz. Bunlar sırası ile: ışık, yüzey (boya), göz ve algılamadır. Yani rengin kavranabilmesi için bir ışık kaynağına, ışık kaynağının üstüne gönderdiği ışık ışınlarını yansıtacak ikinci ışık kaynağına ya da yüzeye, onu görmek için bir araç olan göze, en sonunda da onu algılamamız için gerekli olan beyne ihtiyac vardır.

1. Işık : Eğer önceden düşünül­düğü gibi renk yalnızca nesneye bağlı bir özellik olsaydı, ışık farklılaşmalarına göre nesnenin renginde değişim meydana gelmeyecekti. Biliyoruz ki, nesnelere farklı aydınlatmalarda çok ayrı görünümler kazanmaktadır.

Işık, bir enerji kaynağından gözümüze gelen ışının elektromanyetik dalgalara dönüşmüş halidir. Bizim için özelliği olan ışık, genelde beyaz ışık, aynı zamanda insanın görme boyutları içinde kalan bölümü de oluşturur. Ancak bildiğimiz kadarıyla bu beyaz ışık, Newton'un prizma deneyinde oluşturduğu parçalamayla, renkli ışıklardan oluşturduğu ortaya çıkmıştır. Onun yaptığı ayrımına göre, beyaz ışık yedi ayrı renk taşımaktadır. Bunlar: mor, lacivert, mavi, yeşil, sarı, turuncu ve kırmızıdır. Böylelikle insan gözü renk ayrımında çok daha fazlasını yapabilmektedir. Kırmızı, insanın görebildiği en kısa elektromanyetik dalga boyunda bir renktir. Kırmızıdan daha kısa dalga boyunda olup da görülemeyen ılıklara kızıl ötesi ışıklar denir. Görülebilen en uzun dalga boyundaki ışık ise mordur. Ondan daha uzun dalga boyuna sahip olan ışıklara mor ötesi ışıklar denir. Bu ışıklar ve onların oluşturduğu renkleri, bazı kimyasal ve fiziksel amaçlarda kullanma olanağı elde edilmiş ise de onlar bizim normal görüş tayfımız içine düşmezler. (1)

Işık, resim sanatında çeşitli yanılmasına teknikleri kullanılarak, betiler ve resmedilen alan üzerinde yaratılan aydınlık etkisidir. Rönesans döneminde ortaya çıkmış ve bu çağdan sonra Modern Sanata dek Avrupa resminin uğraştığı temel sorunlardan bir haline gelmiştir. Başka ülkelerde ve Rönesans öncesinde tüm resimsel betiler homojen bir renk düzeniyle sunulur. Gerçek nesnelere bir ışık kaynağı karşısında nasıl bir görünüm

sundukları ve bunun nasıl resmedileceği, söz konusu sanat anlayışlarının konusu olmamıştır. (1)

İmpressionizm öncesi ışık, figürlerin plastik değerlerini ortaya çıkarmada, tablonun konstruktionunda kullanılan bir araçtır. (2)

Resimde plastik (üç boyutlu) bir görünüm elde etmek amacıyla, biçimleri modle etmek (mekan içinde kendi hacimleriyle bir yer tutma izlenimini vermek) yoluna başvurulur. Biçimleri modle etmek de resmin başlıca araçlarından biri olan ışık - gölge zıtlıklarından yararlanmak ya da rengi bu amaç uğrunda kullanmak demektir. Nesnelere bu yoldan bir biçimsellik ve bize sağlıklı oldukları izlenimini veren bir nitelik kazanırlar. Claine -obscure adı verilen modle edilmiş tarzında, ışıklandırılmış bir nesnenin gölge verdiği ve bir yanının öbür yanından daha aydınlık olduğu ilkesi geçerlidir. Rengin bu ilkeye bağlılığı ise, koyu ve açık renk tonlarının kullanımıyla ilgilidir. Claine - obscure tarzında modle edilmiş, ressamlarca öteden beri bilindiği halde, salt renk kullanımı yoluyla modle etmek ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkmıştır. (3)

2. Yüzey (veya boya): İnsanın görme boyutları içine düşen ve beyaz ışığın ayrıştırılmasıyla elde edilen renkler, aynı zamanda tekrar birleştiklerinde beyaz ışığa dönüştürülebilirler. Bir nesnenin renkli görülebilmesi için, o nesnenin üstünden yansıyan ışıkların gelerek, gözümüzün ağ tabakasında görüntü oluşturması gerekir. Görüntü oluşabilmesi için ise, ışık en fazla gerekli olan elemandır. Bunun içindir ki karanlık bir odada hiçbir şey göremeyiz. Nesnelere renkleri gelen ışığın yutulma veya yansıtılma sırasında geçirdiği değişime göre meydana gelir. Renk, maddenin ışığı değiştirmesi veya ışığın geçirdiği bir tür işlemin sonucudur. Aynı nesne farklı ışıklarla

1. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, s. 108

2. *TURGUT*, s. 145

3. *Sezer TANSUĞ, Resim Klavuzu. İstanbul, 1973. s. 13*

aydınlatıldığında rengi değişmiş görünür. Örneğin: turuncu bir nesne; ampul ışığında olduğundan daha ışıklı, turuncu dışındaki nesnelere ise daha ölgün, renklerini kaybetmiş gibi görünürler. Işık kaynağından gelen ışıklar nesnede yansydıkları için, ondan ışıklı görünürler. Yüzeylerden yansımalar, düzgün dağınık veya karışık türde olur. Ayna düzgün, mat yüzeyler dağınık, dokulu yüzeyler ise karışık yansıma yapan yüzeylerdir. (1)

3. Göz : Nesnelere yansıyan ışığı algılayabilmek için göze ihtiyaç vardır. Genelde göz, çalışma sistemi bakımından, fotoğraf makinasına benzer türde çalışır. Ancak şu farkla ki, gözde iki tür sistem bağımsız olarak, aynı anda çalışmaktadır. Yani koyu - açık algılama için ve renkli algılama için ayrı mekanizmalar devrede iş görürler. Göz retinasındaki iki tür hücreden biri olan çubuksu hücreler, nesnelere yansıyan ışık miktarını tespit eder. Yani, ışığın niceliksel boyutunu saptar. Biz de bu tür ışıksal etkiye "akromatik ışıksal etki" deriz. Retinadaki koni hücreler ise nesneden gelen ışığın renksel karakterini yakalarlar. Bu, bir kromatik ışık yakalaması demektir. Bu iki hücrenin göz-ağ tabakasındaki durumları şöyledir. Konik hücreler, "fovea" adı verilen ve tam göz merceğinin karşısında bulunan alanda yoğun haldedirler. Bu nedendir ki, nesneye baktığımızda görüş alanımızın tam ortasına gelen yerdeki renkleri, en doğru hallerinde görürüz. Foveadan etrafa gidildikçe, çubuksu hücreler artar. Bu hücreler koyu-açığı algıladıklarından; bu kısımlarda renksel etkilenme azalır. En dışta ise yalnızca çubuksu hücreler bulunduğundan, gözümüzün ucu ile dediğimiz görüntüler, ancak birer karaltı halindedirler. (2)

1. TEMİZSOYLU, s. 10

2. TEMİZSOYLU, s. 11

4. Algılama: Göz duyumsal bir organdır. Böyle olmakla etkinliği, bir dış etken tarafından meydana getirilen bir uyarının algılanmasında sınırlanır. Bu izlenim uyarının etkisi altında, gözün değişimi ile ve optik sinir yoluyla sinir merkezlerine ulaştırılır. Duyum bir izlenimin bilincidir; hoş giden ve gitmeyen ayrımı ile birlikte (Renk izlenimi). "Algılama" ise, duyumun nedeninin dahya önceki deneyler zincirine dayanarak yapılan yorumudur. (1)

Rengi algılamak, görme metodunun heyecanla ilgili tek ve güçlü kısmıdır. Renge karşı tepkilerimiz çoğu zaman kesin ve anidir. Bazı renklerin bizde heyecan uyandırdığı daha başka deneyleri de hatırlarız. Mesela mavi bizde istek, üzüntü, yalnızlık hissini uyaran bir renktir. Hatta serinlik tesiri de yapabilir. Öte yandan kırmızı, sıcaklık hissi verir. Bu bakımdan Courbet'nin natürmortunu çok sıcak bir resim diye tanımlayabiliriz. Ayrıca, kırmızı, bizde şiddet ve tahrip tesiri yapabilir. Her iki renk de derinlik görüntüsü verebilir. Genellikle kırmızı renk, maviye göre bize daha yakın görünür. Soğuk renkler bizden uzaklaşmış, sıcak renkler ise yakınlaşmış gibi görünürler. Yine bu renkler tamamiyle duyuşsal uyarmalar yapar. Örneğin, Courbet'nin resminde kırmızı rengin kitle halinde ve fazla kullanılmış olması bizde kuvvetli bir hoşlanma hissi uyandırabilir. Aynı renk, başka renkler gibi, değişik şartlar altında memnuniyetsizlik, hatta isyan hissi verebilir. Değişik çağrışımlar uyandırmasındaki kolaylık, rengin görme alışkanlığındaki carpıcı gücüne delildir. (2)

Mavinin kırmızıya nazaran derinliği daha iyi telkin ettiği varsayımları ve bu özelliğe ilişkin kazanılmış fikirler, çok basit bir figüratif deneye bile dayanamazlar: Bir natürmortta kırmızı veya mavi bir saksı,

1. ERDOK, s. 10

2. Bates LOWRY. Sanatı Görmek. İstanbul, 1972. s. 53

zorunlu olarak ton teşkil eden kırmızı veya mavi bir duvar önünde gözükür. Tıpkı Japon estampında, dağın önündeki kişi gibi. Van Gogh da, kendi portrelerinin bazılarında, örneğin bu portrelerin gözlerinde, derinlikleri, soğuk bir renk olan mavi ile boyayacağı yerde, sıcak bir renk olan turuncumsu kırmızı ile boyamıştır. Biz gözün en derin ve en yüksek noktalarının nereleri olduğunu bildiğimizden, derin noktalar kırmızı ile boyansa da, bu bizi yanıltmaz. Bunun psikolojik bir gereksinme ile yapılmış olduğunu anlarız. (1)

İnsan gözünün, görsel olarak yakaladıklarının sırası şöyledir: Göz, önce çevresindeki hareketi ışığa bağlı olarak yakalar. Sonra koyu açık farklılıklarını algılar; en sonunda ise, renksel algılama ile beraber tüm özellikleriyle nesnel varlığı algılar.

Özet olarak; Nesneden gelen ışıklar youyla veya ışık kaynağından gelen ışığın kendisinin, gözümüz aracılığıyla bizde meydana getirdiği duyumlar ve algılamanın niteliksel haline "RENK" diyoruz. (2)

1. ERDOK, s. 12
2. TEMİZSOYLU, s. 11

III. FIGÜRATİF RESİMDE DÖNEMLERE GÖRE

RENK İNSAN FIGÜRÜ İLİŞKİSİ:

1. Işık- Gölgeci (Bir Rengin Tonlarıyla):

Sanatçıların yaptığı resimlere baktığımızda, renk baskınları dışında ya koyu - açık özelliği ya da renksel özelliği ile göze çarparlar. Yani genellikle resimler ya koyu-açık ışıklı değerlerine ya da renksel etkileşimler göz önünde bulundurulur yapılar.

Bazı Sanatçılar tablolarında bir rengin hakimiyetini, bir rengin kesin kendisini göstermesi (Rembrandt'ın kahve renklerini kullanması) türünde uygulamışlardır. Yumuşak bir atmosfer içinde canlı renklerin etkili halleri veya sıcak ve ışıklı renklerin diğer renklerden daha çok söz sahibi olmaları ile hakimiyeti ellerine geçirmeleri yanısıra, çevrede yer alan renklerin, içerideki renkleri her zaman etkilerine almaları ile üstünlük sağlamaları da anları daha etkili hale getirir.

Uyumlu bir renk kullanımında renkli parçaların büyüklükleri de önemlidir. Aynı renkli atmosfer içinde farklı bir renk küçük iken, daha canlı büyük parçalar halinde ise, daha az etkilenmiş olarak , daha az doygun hale gelir (dokusal görünüme varacak kadar küçülmediği takdirde).

Genelleme yaptığımızda, resmi oluşturan renkler, koyular ve açıklarıyla bir hakim renk, ifadeyi güçlendiren diğer renkler, bütünlüğe yardımcı griler ve suskun renklerdir, diyebiliriz. Önemli olan renklerin birbirlerini etkilemeleriyle belli bir resimsel ifadenin yakalanmasıdır.

Eğer resimler nesnel hacim ve mekanda koyu - açığın yardımından faydalanıyorsa ve bu yolla derinlikler, kabartılar oluşturuluyorsa, resimde bu oluşuma modle diyoruz (1).

Resmin ışıkla bağlantısı, eğer resim kendi içinde nesnelere ışıklandırılmış gölgelerini kapsamıyorsa doğal, dış ışık kaynaklarına dönük bir bağlantıdır. Bu daha çok Doğu ve İslam resmi için geçerlidir. Buna karşılık Batı resminde, özellikle Rönesans'tan sonra, resim kendi ışığını araştırmaya koyulmuş ve bu araştırma, Carvaggio, Rembrandt gibi ustalarda ışık - gölge açısından doruğuna erişmiştir (1).

Işık-Gölge (Bir rengin tonlarıyla) tekniğini en etkili biçimde 15.yy. sonlarında Leonardo da Vinci kullanmıştır. 16.yy'da ilk kez baskı ustası Ugo da Carpi'nin uyguladığı sanılmaktadır. Baskılar tek renkte, çoğunlukla da kahverengi, gri yeşil ya da sepya olmuştur. 17. yy. sonlarında bu teknik resimde ışıktan gölgeye geçişi anlatmak için kullanılmaya başlanmıştır (2).

Rönesans, Antik Roma'nın yaratıcı bir biçimde yeniden doğuşu demektir. Gerçekte bu çağın klasik gelenekleri İtalya'da hiçbir zaman bütünüyle unutulmamıştır (3).

Hristiyan medeniyeti, dininde olduğu gibi sanatında da Bizans'tan etkilenmiştir. Erken Hristiyanlık Greko - Roman medeniyetine karşı bir devrimsel hareketti. Sanat da onun iyi ve kötü her yönünü reddetti. Grekler, sonra Romalılar doğa ve fiziksel güzelliğe önem verirken, Hristiyan dini özellikle insan figürünün gerçekçi anlatımını yasaklıyordu. Böylece insan figürü cansız, sembolik görünümlere dönüşürken, renkler tamamen çok canlı ve vurucuydular (4).

Dinsel konulu resimlerde kutsallığın ve içsel aydınlanmanın simgesi olan ışığı gösterebilmek için altın yaldız boya kullanılmıştır. Dinsel konulu Bizans mozaik ve resimlerinde kilisenin tavanları, İsa ve Meryem resimlerinin

1. TANSUĞ, s. 15.

2. "Işık-Gölge", *Büyük Larousse*. İstanbul, 1993. s. 5501.

3. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, İstanbul, 1983. s. 350

4. TEMİZSOYLU, s. 48

arka fonları altın yaldızla boyanmıştır (1). Erken Hristiyan resmi duygusuz ifadeler ve çarpılmış figürlerden oluşurken azizlerin yüzleri kahverengi ve yeşil boyanarak daha hastalıklı hale getiriliyordu. Ancak figürlerin elbiseleri gayet canlı, neşeli renklere sahipti. Bilhassa beyaz ve şarap kırmızısı sembolik anlamlar taşıyordu.



2. "Meryem ile Çocuk İsa"

XII. yy., İstanbul

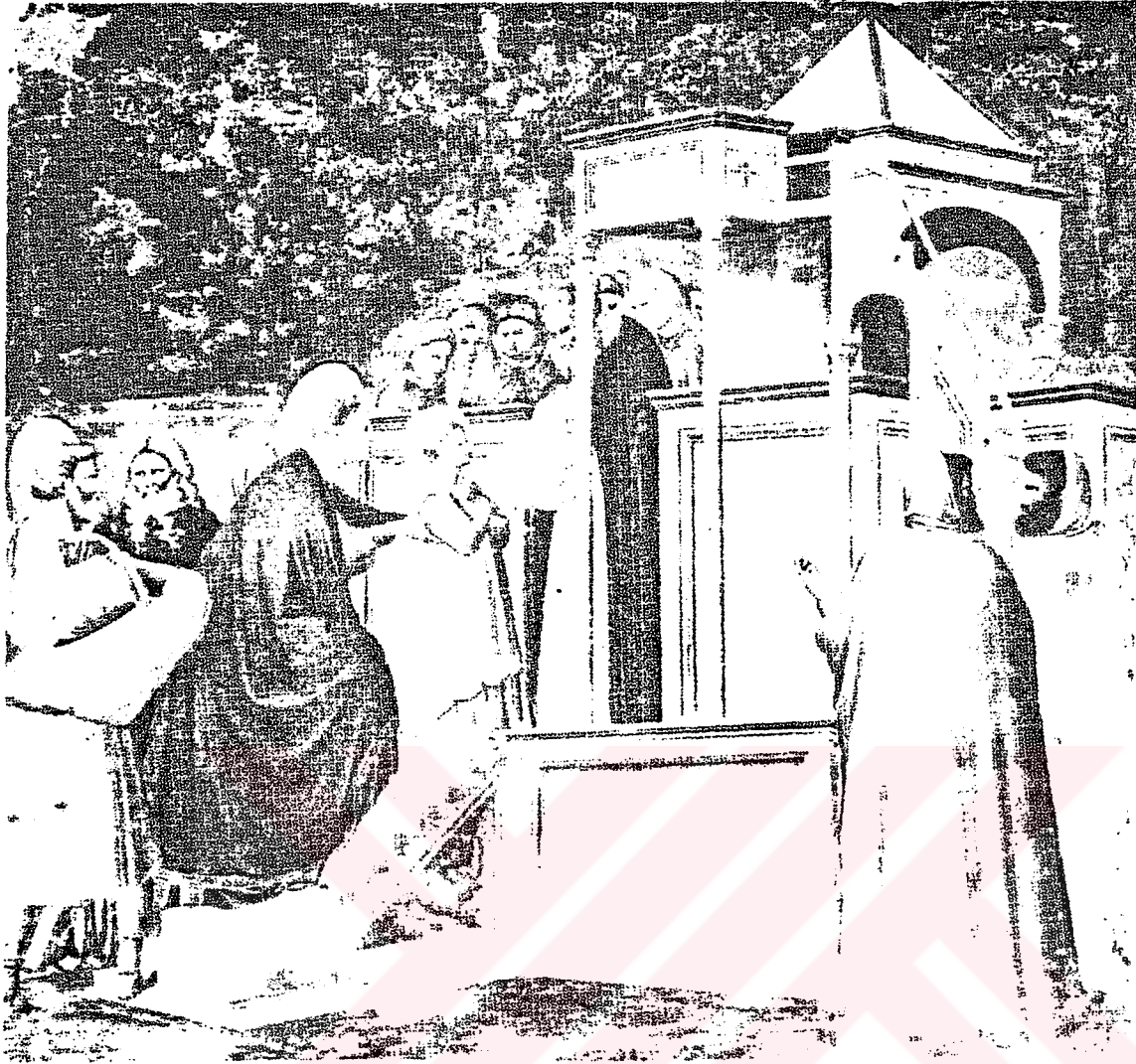
Ayasofya

3. "Melekler ve Azizlerle

Çevrili Tahtında Meryem "

VI. yy. ikonu Sinai

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



4. GIOTTO : Meryem'in tanıştirılması.



5. GIOTTO. Meryem'in Tanıştirılması'ndan detay.

Giotto, kısıtlayıcı Bizans sanatı ve onun çiğ denecek kadar canlı renklerinden ilk uzaklaşan ressam oldu. Gerçekçi formları, doğal renk değerlerini kullanmaya başladı. Bunun için de, Klasik kültürün canlandırılması olan Rönesans'ın öncüsü oldu (1).

Giotto di Bondone, Gotik heykel sanatının canlı figürlerini resme aktararak sanatın yeniden doğmasını sağlamıştır (2).

Giotto'nun Meryem'in Tanıştırılması Freskosunda, İsa ile bakire Meryem'in hayatından, Başrahibenin Meryem'i tapınakta kabul ettiği gösterilir. Giotto bu freskosunda figürleri öyle kümelendirmiştir ki gözümüz bütün sahneyi tek harekette kuşatamaz. Çatının koyurenk boyanmasının nedeni, dikkat çekerek, gözü sağ köşedeki iki figüre götürmesidir. Buradan itibaren gözümüz platformun cephesini takip ederek başlangıçta sahneye girdiği yere geri döner. Bu hareket tamamlandığı zaman, bir üçgenin kenarlarını takip ederek iki figürle mimari yapıyı aynı görsel imgede birleştirmiş olur. Gözümüzün bu hareketi, sadece bir üçgen hareketi değil, tepesi tapınak çatısı olan bir pramid biçimi oluşturmuştur. Önemli olan, sanatçının ilgimizi sağ ön planda ve ayakta duran iki figürü işleyiş tarzına çekişidir.

Burada görülen iki adamdan biri, eliyle işaret ederken kendisi mukabil taraftaki arkadaşına bakar ve bu hareketle dikkatimizi sağa çeker. Ama başını çevirmiş olmasına rağmen, töreni de işaret etmiş bulunduğundan, dikkatimiz ikiye bölünerek sola yönelir. Böylece figür, sapılması mümkün iki ayrı istikamet göstermiş olur. Giotto bu istikametlerden ikisini de figürün elbisesindeki düzeylerle ifade etmiştir. Arkadan görünüş, elbisenin geniş düzeyi, figürü, arkasından düpedüz iki düzleme, koyu ve açık iki düzleme bölmekle sağlanmıştır. Bu ayrımın meydana getirdiği çizgi, durumu ve görevi

1. TEMZİSOYLU, s. 48.

2. GOMBRICH, s.150.

nedeniyle çatıdan inen koyu çizginin devamı oluyor. Böylece figür, tapınak çatısını bizdeki piramid formu tesiriyle gerçekleştirici bir rol oynamaktadır. Mimari yapı ve figürler öyle bir kaynaşırlar ki, her biri ayrı bir parçasını oluşturarak tek bir piramid biçiminin alt yapısını meydana getirirler.

Giotto, mimari yapıyla figürleri tek bir biçim içinde tasvir ederek bize bunların üç boyutluluk değerini daha iyi göstermiştir. Bu figürler zihnimizde bütünü parçaları ve somut biçimler halinde tespit edildiği gibi kitleleri ve somutlukları bakımından kendilerini teker teker de hissettirir.

Giotto'nun resimlerindeki düzlemler mekanı belirtmek için değil, figürün ölçülebilir hacimde bir nesne olduğunu belirlemek için kullanılmıştır. Meryem'in Tanıştırılması Freskosunda, koyu renkli arka planda mimari yapıyla figürlerin bir piramid oluşturacak şekilde kaynaştırıldığı görülür. Tapınak, figürlerin yerleştirileceği yer değil, bütünü bölünmez bir parçasıdır. Bu resimde sağlam bir geometrik biçim yapısı vardır. İnsan figürleri de biçim yapısıyla ilgileri nispetinde farkedilir. Sağ ön plandaki iki adam bize törenin değil, kompozisyonun bir parçası olarak görürler. Bu figürler, çoğunluğu pelerinli elbiselerle, vücuda yakın kollarda kendi gösteren bir özü ifade etmektedir. Hareketleri azdır, şiddetli değildir, özellikle çok kolay anlaşılabilir bir aksiyon gösterirler. Figürlerdeki ölçülü hareket, onların davranışlarına ağır ve temkinli bir sükün vermekte, bu da olayın heyecan yönünden tesirini daha önemli kılmaktadır. İhtimal bu eserin bizde uyandırdığı içtenlik duygusu, figürlerdeki o güçlü hareketsizlik, tesirinden doğmaktadır. (1)

Giott'nun eserlerinde gök mavidir ama yer de mavidir, taş da su da. Ağaç ise yemyeşildir. Mavi, binaların içine kadar, dokunulamayan elle tutulamayan hava gibi girer. Giotto'nun gri-pembe ve kırmızılarını ise onların outremere kırmızı ve mora dönüştürdüklerini görürüz. Bizans absidlerindeki altın, gözü yüzey üzerinde dururken, mavi kabartmayı, hacmi, derinliği veren bir şeffaflığa sahiptir. Kandinsky'ye göre de renkler arasında mavi, derinliği verme eğilimine sahiptir. Giotto'daki bu mavi alan, resimlerin her yerinde dolaşıp resmi bir manto gibi sarar. (1)

Tekrar, insan figürü sanatın en önemli görünümünü oluştururken renkler sönükleşmeye ve sembolik anlamlarını yitirmeye başlar.

Fresk, Floransa ressamlarınınca popüler hale gelir. Fresk, parlak ve güçlü renkler oluşturmaya uygun bir teknik değildir.

Masaccio, renkte fazla iddiası olmayan, ancak gerçekte biçim ve perspektifteki ustalığını ortaya koyan ilk sanatçıdır (2).

Masaccio ile insan figürleri, acı çeken figürler gibi kendinden üstün tanrısal bir kaderin tutsağı değildir, kendi ben'ini kendisi ortaya koymaktadır (3).

Masaccio'nun resimlerine bakınca, artık içinde adım adım ilerlenebilir duygusunu uyandıran bir mekanla karşılaşırız. Bu mekan içinde figürler, Giotto'nun resimlerinde olduğu gibi üstüste gelerek birbirine karışmaz. Herbiri kendine ayrılan yeri doldurur ve rahatça hareket edebilir. Isık ise birden fazla kavnakta çıkıyor izlenimi verir.

1. Nese ERDOK, s. 110

2. TEMİZSOYLU, s. 48

3. Sanat Tarihi Ansiklopedisi, s. 363

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

Masaccio'nun, figürlerindeki plastik biçim niteliklerini insan vücudundaki mafsallık hareketlerini kuvvetlendirerek yaratmış olması, bunları heykele yaklaştıran bir temel özelliktir. (Rembrandt ve Barlach'ın figürlerini yaratırken benzeri usuller kullanmaları gibi...) (2).

Masaccio'nun sanatı, önceki resimlere göre göze daha hoş gelse de, çok daha içtenlikli ve coşturucudur. Figürlerin yalınlığı ve görkemliliği insanı hayran bırakır. Masaccio'nun figürlerinde vurgulamak istediği şey, heykelsi ağırbaşlılıktır (3).

Floransa sanatı entellektüel bir sanattı. Dinsel bazlı olmasına rağmen, duygusallıktan oldukça uzaklaşmıştır (4).

Leonardo, ışık-gölge karışığının babası sayılır ve "Son Akşam Yemeği" yapıtı Yeniçağ sanatında ilk kez ışık ve gölgenin kompozisyon etkenleri olarak büyük çapta kullanıldığı ilk resim olmuştur (5).

Leonardo da Vinci'nin renkleri biraz daha canlı, figürleri de daha kütlelidir (6). Leonardo'nun "Son Akşam Yemeği" adlı başyapıtında, masanın üzerine düşen ışık göze çarpar. Işık, figürlerine hacim ve cisimsellik

1. M.Ş. İPŞİROĞLU - S. EYÜBOĞLU, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu. İstanbul, 1972. s. 32*

2. LOWRY, s. 91

3. E.H. GOMBRICH, s. 173

4. TEMİZSOYLU, s. 48

5. E.H. GOMBRICH, s. 224

6. TEMİZSOYLU, s. 48

verir. Ayrıntılar doğal bir biçimde resmedilmiştir. Örn: masa örtüsünün üstündeki tabaklar ve giyisi kıvrımları (1).

Leonardo için renk, maddi bir gerçekliği olan ve bütün değerini kendinde taşıyan güzel bir madde idi. Ona göre mavi bir mantonun resmi, mantonun gerçekte de sahip olduğu, ya da olabileceği aynı maddi renk sayesinde etki yapmaktaydı. Işıklı ve gölgeli yerlerdeki belirli ayrılıklara rağmen renk, aslında hep aynı kalmaktaydı. Bu sebeple Leonardo gölgelerin, nesnenin rengine siyah katarak gösterilmesini tavsiye etmektedir. Leonardo gölgelerde tamamlayıcı renklerin belirlediğinin farkına varmıştır. Ama bu görüşünü sanatında uygulamamıştır. (2)

Mona Lisa'nın portresi, geleneksel kadın resmi anlayışını yıkar. Leonardo'nun figürleri gerçekten çok, düşü andıran bir manzaranın önünde oturmaktadır. Figürleri genelde lüle lüle saçlıdır. Resimleri genelde kahverengi tonlardadır. Leonardo'nun uslûbunda, figürlerin ele alınışlarındaki incelik, yarı gölge icinden parıldayarak ileri çıkan yüzler, yumuşaklık icinde eriven dış çizgiler görülür. (3)

Michelangelo Buonarroti, en az renk etkinliği ile iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu formu en üst derecede anlatabilen sanatçısıdır. Onun renkleri, yalnızca heykelsi figürler taşıyan resimlerini ilginç hale getirmek için, renklendirici olarak kullanılmıştır. (4)

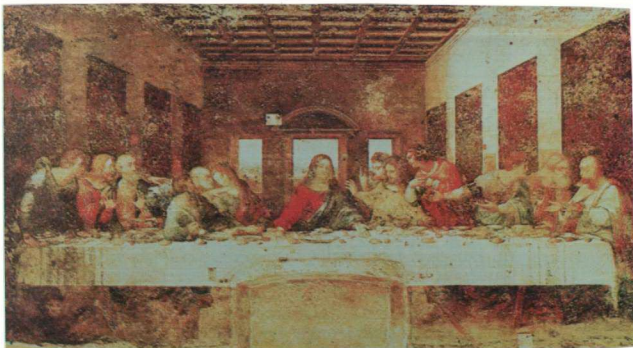
Michelangelo'nun figürleri ideal insanlar katına yükselmiş, sessiz bir yalnızlıkla sarılıdırlar. Papa 2. Luilius, Sistina Şapeli'nin tavan resimlerini yapması için Michelangelo'yu Roma'ya getirtir. Buralara yaratılışı ve insanlık tarihinin ilk sahnelerini gösteren resimler çizer.

1. E.H. GOMBRICH, s. 226

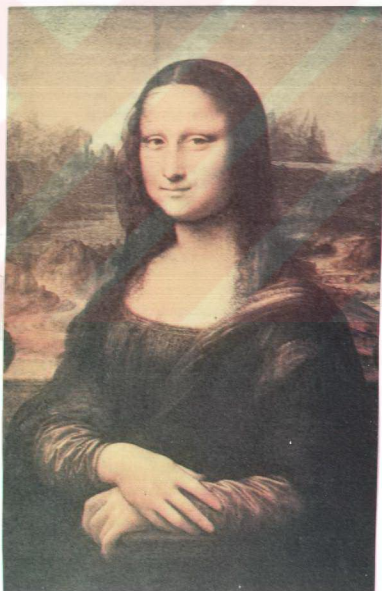
2. Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, İstanbul, 1885, s.67

3. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, s. 394

4. TEMİZSOYLU, s. 48



6. Leonardo da Vinci:
Son Aksam Yemeği



7. Leonardo da Vinci:
Monna Lisa

Figürlerinin hepsi sanatının yontuculuğunu ortaya koyar. Bütün figürlerde derinlik görülür. Michelangelo'nun üslubu, plastik etkili ve gerilim doludur. Michelangelo'nun gücü tüm çağdaşlarını etkiler. Onun üslubu örnek alınır ve bu 17. yy.'ın başlarına kadar Geç Rönesans mimarlığını etkiler. Üslubunun hareketli ve dramatik öğeleri ancak 17. yy'da uygulanır. Bunlar Barok mimarlığına açılan bir kapı yerine geçer. (1)

Venedik sanatında renk: En yüksek devri, Floransa sanatı ile aynı zamana rastlasada karakter bakımından oldukça farklıdır. Floransa bir kültür ve eğitim merkezi iken ticari bir şehir olarak canlılıktan ve renkten, sanatın sansasyonelliğinden hoşlanıyordu. Bunun için de sanatları etkileyici ve renkliydi.

Rönesans devri Venedik'in en tanınan ressamlarından Titian idi. Onun sanatı ne klasik, ne okulcu ne de dinsel. Onun resimleri hissiydi.

Titian, çok parlak, carpıcı renkler ve hassas dokular yaratmakla ilgilendi. Michelangelo'nunki gibi sert ve sağlam görünümlü etkileyici canlı renklerin oluşturduğu duyuşlu resimler yaptı. Titian, diğer Venedik sanatçıları gibi çizgi hatta formu bile feda ederek rengi resimde en önemli görsel eleman olarak gördü. Rengi, tuale daha önceden çizilmiş resmin bir süsü saymıyordu. Parlak altın sarısı ve kusursuz lacivert yeğ tutulan birleştirdi. Titian en değerli en katıksız renkleri kullanırdı. Titian fırçayı canlı ve serbest bir şekilde kullandığından, erken Hristiyan resimlerindeki sertlik onun resimlerinde görülmez. Renkleri düz ve soğuk değildir. (2)

Geç döneminde Titian'ı yeniden büyük kompozisyonlarla uğraşırken buluruz. Ustaca sağladığı ışık - gölge etkisiyle, bu kompozisyonların

1. Sanat Tarihi Ansiklopedisi, s. 404
2. TEMİZSOYLU, s. 48



8. Michelangelo:
Adem'in Yaratılışı



9. Michelangelo:
Sistina Klisesindeki
bilici kadınlardan birisi
için çalışma.

dramatik gerilimini arttırır. Resimlerinde Titian iyice olgunlaştırdığı bir teknik kullanır. Bitmiş resmin üstüne renk benekleri ya da saydam bir macunla küçük kabartılar koyarak, tabloya daha fazla bir derinlik getirir. Resimlerin yüzeyi artık düz ve parlak değil, hareketli ve canlıdır. (1)

Venedik'te Titian'a benzeyen tek sanatçı, Giorgione'dir. Stili çok fazla Titian'inkine benzer. Resimleri ışıklı, renkler herbiri içinde erir. Kompozisyonları gerçekçi veya çok lirik olmayı amaçlar. Bu etkiyi çizgi - biçim, renk - ısıklık ilişkilerini uyumlu bir şekilde bir araya getirmesiyle oluşturur. (2) Giorgione'nin resimlerinde insanlarla manzara bir bütün oluşturur, resimdeki ışıkla birbirine bağlanırlar. Bu ışık, onlara güçlü ve esrarlı bir hava kazandırır. (3)

Venedik resminde renk, lirizm, yumusaklık ve duygusallık demektir. Teknik olarak da bir renk üzerine öbür rengin sürülmesine dayanan "qlaze" yönteminde yararlanılır. Resimlerindeki gölgeler de ışıklar da pırıltılı renklerle boyanır.

İspanyollar, Venediklilerin sevdiği türden daha farklı şekilde rengi kullanırlar. İspanyolların sanatı acımasızlığın mistizmini ve özel bir püriteizmi yansıtır. İspanyolların hayatlarında olduğu gibi, sanatlarında da derin koyu gölgeler ve cansız sarı-beyaz ışıklar vardır. İspanya'da sanata girmiş olan hersev ya siyah ya da beyazdı. İnsanların duygusallığı mistik bir anlatımda kendini gerçeğin acımasızlık ve tatsızlığı ile ortaya koymaktadır. (4)

-
1. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, s. 411
 2. *TEMİZSOYLU*, s. 49
 3. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, s. 409.
 4. *TEMİZSOYLU*, s. 49



10. Titian: "Allegorie".



11. Giorgione: *Tempesta*

Monierist (tarzçı) dönemde, resim sanatında ışık ve renk çok fazla önem kazanmıştır. Tarzçı dönemin önemli temsilcilerinden biri El Greco'dur. (1)

El Greco'nun figürleri acı içinde tek çıkış yolu olan göğü ararlar. Göğü, insan figürleriyle değil, ışığın titreşimleriyle gösterir. Sanki vücutlar bu ışığı zigzaglarla göğe yöneltmek için oradadırlar. Greco'nun stilini düzenleyen ve onun resimlerini binlerce tablo arasından bize tanıtan iki özellik vardır: Metallesmiş, fosforlu renkleri ve anatomilerin abartmalı uzatılışları. Bu iki özellik de birbirine bağlıdırlar. Renkler böylesine ışık sacan cinsten olunca en ekspesif renkler onların yanında soluk görünürler. Greco'nun renkleri, Correggio, Tintoretto ve Gravaggio'nun ürperti, dramatik bir titresim vermek veya aydınlık ve karanlığın mücadelesini vurgulamak için böyledirler. Aynı zamanda maddenin mistik durumunu gösterirler. Renklerin en küçük parçasına ışığı icirerek Greco onları aynalara dönüştürürler. Sadece diğer renkleri yansıtmakla kalmayıp karanlık espas içinde geniş bir ilişkiler ağı, bir buz oyunu kurarlar. Bu da nesnelere dünyasını aşan bir vizyonu ispatlar. Eserlerindeki tek saf madde gece ve boşluğun siyahıdır. Görülebilir olmak için bu karanlıktan çıkıp kurtulmak gerekir. Taslar, tenler, yüzler parlak bir beyazlığa yönelirler.

Biçimlerdeki meshur uzatmalarda çoğu kişi bir delilik veya strabizm alameti görür. Halbuki Greco'da bakış dikey düzende ise, yani derinliklerden yüceler çıkması gerekiyorsa vücutların da bunu göstermesi, desteklemesi gerekir. Vücutlar yılanlar gibi bükülüp uzanırlar. Başlar, zayıf bir boynun ucunda yücelerdeki bir anten gibidir. Bu biçimleri boyutlarını korur. (2)

El Greco, İspanyol hayatındaki zıtlıkları, işkenceleri herhangi bir sanatçıdan daha fazla vurgulamıştır. Figürleri ve kompozisyonları, normal

1. M.S. İPŞİROĞLU - S. EYÜBOĞLU, 1972. s. 90
2. ERDOK, s. 121



12. El Greco: Laocoön

dışı ölçü ve oranlara sahiptir. Kullandığı renkler ise bu formların oluşturduğu atmosfere uygundur. Çok renklilik kullanmasına rağmen düşünce tarzında ışığın beyaz, gölgenin siyah olduğu anlayışı vardır. El Greco'nun ışık-gölge yapımında kullandığı koyu - açık ilişkiler çağdaş sanatçıların, görsel psikolojiden yararlanarak kullandıkları fon-figür ikilemini yansıtır. Her ne kadar onlardan biçim ve renk bakımından farklı olsa bile El Greco, Tintoretto ve Titian atölyesinde çalışmış ve onlardan renk öğrenmiştir. Gerçek dışı bir dünyayı, alışılmadık dışında görünümle vermiştir. Kullandığı renklere normal gün ışığı renkleri değil, nereden geldiği belli olmayan, ışıkların aydınlatığı ve formların kütlelerini değil, onların boşluk içindeki yoğunlaşmış görünümüyle oluşan etkiye yardım eder türdedir. Genellikle yeşil-gri renk koyu-açığın arasında dolaşmaktaydı. Onun resimlerinde boşa giden sıcak renklere rastlanmaz. Elbiselerde canlı kontrast renklere rastlanmadığı gibi, azizlerin yüzlerindeki renkler, onları oldukça hastalıklı gösterir. Beden ve ruhun hastalıklı bileşiminin görünümüydüler.

Fakat, bütün bu duygusal etkilemeler bir içgüdüsel yönlendirmeler sonucu değil, subjektif ve duygusal olmasına rağmen, akıllı ve kontrollü olarak yönlendirilmisti. Resimleri, İspanyolların Tanrı'yı anarken çektikleri azabın gayet açık bir şekilde renk, form ve ışık gölge ile vurgulanmasıydı.

16.yy.'ın sonunda, Caravaggio geçmişin sanat düşünceleriyle olan bütün bağlarını koparır. Sanatı artık eleştirici bir doğalcılık doğrultusuna girer. Coaravaggio, yönlendirilmiş ışığın bütün bir resmi oluşturabileceğini kanıtlamıştır. (1) Caravaggio'nun ışığı, vücuda zerafet ve yumuşaklık



13. Caravaggio: Kuşkucu Tomas

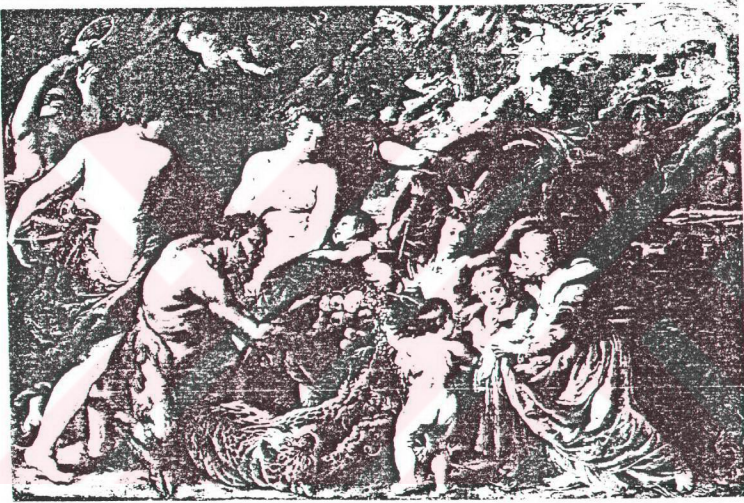
vermez. Serttir ve derin gölgelerle yarattığı karsıtlıkla neredeyse göz alır tüm sahneyi, uzlaşmasız bir içtenlikle belirginleştirmiştir. (1)

17. yy.'ın resim sanatı Katolik ve Barok'tur. Peter Paul Rubens (1577-1640) ise bu sanatın en önde gelen temsilcisidir. Özgür kompozisyon anlayışını, berrak renklerin ve coşkulu fırça vuruşlarının da ortaya koyduğu gibi, ister konu açısından, isterse biçimsel-sanatsal açıdan olsun, o güne dek gelmiş geçmiş bütün sanatçıların deneyimleri adeta, bir bileşim içinde Rubens'de bütünleşmiştir.

Rubens, 1615 ile 1620 yılları arasında biçimlendirilmesini başarır. Işıklı ve los bölümlerin renklendirilmesini araştırır. Vücutlarda kuvvet etkisini veren erkek adalelerini abartırken kadın vücutlarında derinin

inceliğini, tenin deri durumunu ve etin bütün canlılığını tuvale yansıtmayı başarır. Işıklı yerleri mat renkler, gölge yerleri ise saydam soğuk yerlerle ince olarak boyayarak, ışıklı yerlerin resim yüzeyinde sağlam madde olarak anlatımını sağlar.

Rubens, kısaltılmış perspektifle verilmiş figürlerin çoğuna kendinden geçmişcesine bir hareketlilik yüklenmiştir. Rubens, ışığı da, istediği her etkiyi uyandırabilecek denli ustaca kullanır. (1)



14. Rubens: Barışın Yararlıkları Alegorisi

Kısaca Rubens, insanın ten rengini, onun en doğal ve canlı hali ile vermeye çalışmıştır. Renklerle doğal olanı vermenin yanısıra pek fazla duygusal etkileme özeliği ile ilgilenmedi denebilir. İnsan vücutlarını organik özellikleri ile verirken, fiziksel olanın dışında, form mükemmelliğini aramak veya senbolik anlatma yardımcı olacak görsel elemanlarla hiç

ilgilenmemiştir. Gerçeklik bu kadar önem kazandığı zaman ise, renk ve biçim düzenlemesinde estetik endişe azalmakla ve yok olmaktaydı.

Rubens, resimde kompozisyon ustalarının en büyüklerinden biriydi. Ritm ve hareketi en uyumlu şekilde bir araya getirmiştir. Gölgelelerde, ışığın pembe ve vermilion'u kahverengiye dönüşüyorsa da Rembrant'ta olduğu gibi, kararmıyor ve canlı ve sıcak olarak kalıyordu. (1)

Hollanda'da ise Rembrant, çarpıcı portrelerini kahverengi gölgeler ve beyaz ışıklı alanlarla meydana getiriyordu. Her ne kadar hayatını ışığın atmosferik niteliğini araştırmak için harçanmış ise de renklerin ışıktan geldiğini gösterememiştir. Portrelerinde ışıklı olan yerler göz kamaştırıcı beyazlıkta, gölge alanlar ise kahverengi türlerinden sonra derinliklere götüren siyahlıkta kayboluyordu. (2)

Rembrant'ın ressam gözleri, o givşilerin parlaklığının ve değerli kumaş üzerinde ışığın oyununu, altın ve mücevher parıltısını göstermede bu givşilerin sunduğu olanağın büyüüne kapılmıştır. Rembrant, yüzeylerin parlak dokusunu vermede Rubens ve Velazquez kadar ustadır. Parlak renkleri onlardan daha az kullanmıştır. Onun hemen tüm resimleri, ilk bakışta koyu kahve izlenimini uyandırır. Fakat karsıtlık yaratıp, daha bir güçleri bu parlak ve göz alıcı renkleri daha bir belirginleştiren bu koyu renklerdir. Işık, kimi tablolarında, bu nedenle, neredeyse göz kamaştırır. Ne var ki Rembrant, bu ışık ve gölge etkilerini, hiç bir zaman kendine amaç bir şey olarak kullanmamıştır. (3) Figürleri kompozisyonu için bir araçtır. İnsanı konu alan bir ressam olarak, altın parıltılı ışığı ve siyah-kahverengi tonlu gölgeleriyle insanın kaybolmuşluğunu, daha önce hiç kimsenin yapamadığı

-
1. TEMİZSOYLU, s. 51
 2. TEMİZSOYLU, s. 50
 3. GOMBRICH, s. 333

denli bir ustalıkla yakalamayı o başarmış, bütün şansızlığına karşın, figürlerine taklit edilmez bir saygınlık katmayı da bilmiştir. (1)

Velasquez'in ilgisi tamamen ışık ve gölgelerdedir. Resmini yaptığı kişilerin iç dünyasıyla değil, nesnel görünüşleriyle ilgilenmesine rağmen, onun gölge ışıkları da gene siyah ve beyazdır. Arada sırada patlayıp çıkan kırmızılar dışında, kahverengi türleri ve pembeler de resminde vardır. Renkler bu defa acı çeken insan ruhlarına değil, durgun kompozisyon ve katılaşmış insanların görünümüne yardımcı olur. (2)

Velasquez, koyu tonlardan oluşan, oldukça gösterişsiz renkler kullanır ama bunların arasına koyduğu biraz kırmızı ya da pembe bütün resmi parıldayan renklerle yapılmış gibi göstermeye yeter. Onun resminde ve erguvan renkli giysilere bürünmüş genç kadınları, siyah giysili saygın erkekleri gördüğümüzü sanırız. Oysa yakından bunlar yalnızca lekeleridir, bunların çok iyi düşünülmüş dağılımı gerçeklik duygusunu uyandırmaya yetmektedir.

Böylece izlenimcilerin tekniği 17. yy'da Velasquez tarafından bulunmuştur. (3) Velasquez'in tablolarında belli bir belirsizlik arasında dalgalanan, güzelleştirici bir büyü doludur. Şekiller gerçi ışıkta şekil kazanırlar, fakat ışığın kendisi de şekillerin üzerinde istediği gibi oynuyor görünen, kendi başına bir elemandır. (4)

Onaltıncı yüzyılda her yönün bir karşı yönü vardı, her ışık, her renk dengini bulurdu. Barok ise bir yönün ağır basmasından hoşlanırdı. Renk ve ışık öyle dağılır ki sonuç bir doygunluk değil, bir gerilim olurdu. Tek yanlı bir hareketi motif olarak kullanan Barok olmuştur. O zaman ışık vurguları da yerlerini, dengeyi ortadan kaldıracak gibi, değiştirir. Klasik

1. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, s. 522

2. *TEMİZSOYLU*, s. 50

3. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, s. 537

4. *H. WOLFFLIN*, s. 116

bir resim ta uzaktan, ışıkların bütün yüzeye aynı şekilde dağılışından, ya da bir portrede ellerin aydınlıklarıyla başın aydınlıklarının denk oluşundan kolayca tanınır. Nesnelere kapalı form halindedir.

Barok, bir düzensizlik izlenimi uyandırmadan, ışığı, sadece canlı gerginliği yükseltmek için, bir tarafa vurdurur. Tablonun bütün kısımlarında aynı derecede doygun bir ışık dağılışı ölüdür. Barokta, açık form ışık elemanının katılımıyla dinamizmi vurgulamayı başarmıştır. (1)

Onyedinci yüzyıl sanatçıları belirli bir esas motife bağlanmışlar ve geri kalanları hep ona alt saymışlardır. Rönesans düzeninde her insanın ayrı ayrı sesler gibi gösterilişi, ama bunların birbirlerine, kanunlarını tümden alıyor gibi yetkin bir şekilde uydurulmuş olmaları daima hayranlık uyandırılmıştır. (2)

Klasik üslupta, hep aynı kalan güçlü bir genel ton, Barokta ise geri kalan herşeye egemen bir esas etki vardır. Kapalı bir enteryörde ışığın tek bir kaynaktan gelmesi tam bir Barok temasıdır. (3)

Vurgulu tek renklilik sadece bir geçiş devresini temsil eder. Çok geçmeden hem vurgulu, hem de renkli olmanın mümkün olabileceği anlaşılmıştır: böylelikle yer yer renklerin etkileri öylesine güçlendirildi ki bunlar, yoğun renkli noktalar haline gelerek, ışık parıltılarının eşi bir etki ile Onyedinci yüzyıl resmine yeni bir çehre verdiler. Eşit olarak üleştirilmiş rengin yerine şimdi tek renk tonlarıyla, çift, üçlü ya da dördümlü seselimli (resonance) renklerle karşılaşmaktayız ve bunlar bütün resme kayıtsız sartsız egemen olmaktadır. Resim artık, pek sevilen bir deyimle, belirli bir tonaliteye göre akort edilmiştir. Buna yer yer rengin inkarı da katılır:

1. H. WOLFFLIN, s. 155

2. H. WOLFFLIN, s. 186

3. H. WOLFFLIN, s. 195

Desende nasıl çizginin her yerde aynı nitelikte olmasından vazgeçildiyse, rengin etki yoğunluğunun gücünü arttırmak içinde, katkısız rengi, yarı renkler, yada hatta ne olduğu belirsiz renklerin donukluğu içinden ortaya çıkıvermek gerektiği anlaşılmıştı. Ama bu renkler başlı başına ya da başkalarından ayrılabilir değerler olarak ortaya çıkmıyor, çok uzaklardan hazırlanmış bulunuyorlardı. Onyedinci yüzyılın koloristleri rengin bu oluşunu başka başka yollarda kavramışlardır. Ama hepsinde klasik sistemdeki renk kompozisyonu ile olan büyük ayrılık meydandadır: Klasik tablolar da renkli kompozisyonda adeta tam bir hazır parçaların birbirine eklenmesiyle çalışılırken şimdi renk geliyor, gidiyor, gene geliyor, şurada kuvvetli, burada hafif oluyor ve tüm, tablonun her yerinden geçen genel bir hareket tasarımı olmadan kavranamıyordu. Bunun içindir ki Berlin Resim Müzesinin büyük kataloğunun önsözünde renkle tasvir sanatının, sanattaki evrime uymaya çalıştığı volunda bir açıklama yapmaya çalışılmıştır: " En ince ayrıntılara kadar renleri olduğu gibi vermekten başlayarak zamanla, tamamıyla genel renk izlenimine yönelmiş bir tasvir yoluna geçilmiştir." denir bu önsözde. (1)

Genelde bakıldığında İspanyol, Danimarka ve Flaman sanatçılarınin çoğu süslerini (konularını) koyu kahverengi gölgeler ve göz kamastırıcı beyaz ışıklı kısımlar arasında saklamıştır.

Bourbon okulundaki Fransız sanatçıları, yapay renkli marionetler ve porselen gibi nü'ler yaparlardı. Boucher, nesnelere plastikten yapılmışçasına çiğ denecek renklerle boyarken, kadınların tenine beyaz veya beyaza yakın renkler vermiştir. Resimler iç mekanlar, özellikle yatak odaları için yapıldığından rengin ve ışığın az olduğu yerlere canlılık vermesi de amaçlanmıştır.

Neo-klasiklerden en tanınmış olan David ise, derin sıcak kahverengi gölgeler ve sıcak, beyaz ışıkları terkederek, soğuk mermer griliğindeki gölgelerle gene soğuk mermer beyazlığında ışıklardan oluşan resimler yapmıştır.

Romantiklerden Delacroix, parlak renkleri sevmesine rağmen derin karanlık gölgelerin resmini yaptı. En önemli Fransız manzara ressamlarından Carot gölgeleri kahverengi, ışıkları da soğuk gümüş rengi ile göstermiştir. Fransız gerçekçilerinden Courbet, doğayı olduğu gibi resmetmede ısrar etmiştir. Bunu gerçekleştirmek isterken, bütün resimlerini kahverengi ve koyu renklerle doldurmuştu.

Rönesans, İspanyol, Flaman, Danimarka, Fransız... kim varsa, ışık-gölgenin yardımıyla hacmi, kütleyi vermek için çeşitli yolları denemişlerdir. Ancak bilmedikleri sey, ışık ve rengin nitelikleri ve doğasıdır. (1)

2. Renkçi, Işık-Gölgeci Resim:

İzlenimcilikle beraber, ışık bir araç-değer olmaktan kurtulur ve başlıbaşına bir "değer" olarak anlaşılır. İzlenimciliğin kullandığı ışık, daha önceki dönemlerde olduğu gibi, idealize edilmiş bir ışık, soyut bir ışık değildir; doğada gördüğümüz güneş ışığıdır, reel ışıktır. İzlenimci sanatçı açık havada çalışarak güneş ışığını kavrayarak, doğanın güzelliğini keşfeder. Nesnelere dünyasına baktığı zaman, orada kendi başına var olan objeleri görmüyor, ışığın belirlediği renkleri, çeşitli ışık faydaları görüyor ve doğrudan doğruya onları resmediyor.

Açık hava resminin gerçek anlamı işte budur. Bu nedenden dolayı, izlenimci görme tarzı, ressamları karanlık atelyeleri terketmeye güneş ışığına çıkmaya zorluyor. Böylece resmin ilgi alanı formdan, konturdan, ışığa, renge kavıyor. Yine, ilk defa izlenimcilikle ışık-renk birliği ile karşılaşırız. Işık renklerden ibaret olduğu gibi, renkler de, yine güneş ışığının tayflarıdır. Bundan dolayı, izlenimci estetik-objeyi belirlerken, ışık kategorisi yanında, bilhassa renge büyük bir yer verir. (1)

İzlenimci resimde, konturun yerini yalnız ışık ve renk almakla kalmıyor, aynı zamanda daha önceki resimlerde düzenleyici bir prensip olarak kendini gösteren aklın yerini şimdi göz alıyor. Optik bir sanat olan resim diyebiliriz ki, özünü, böylece ancak izlenimci sanatta gerçekleştirmiş oluyor. Böylece ilk defa resmi belirleyici olarak izlenimci resimden önce bilimsel mantık prensipleri hakimken, bundan böyle optik yasalar temel görevle resme girmiş oluyor. Bunun sonucu olarak da Resim sanatı, özüne uygun bir sanat olmaya ilk defa izlenimcilikle başlıyor. Modern sanatın başına böylece izlenimci sanat konuyor.

izlenimcilikle beraber ışıktan ışığa geçisi, prensip olarak alan bir resim anlayışı "kolorizm" ışık tayflarının ve bunların binlerce nüanslarının ele alınacağı yeni bir anlayış geliyor. Böylece izlenimcilikte esas olan içerik değil, doğanın renk örtüsü oluyor ve isteyerek içeriksiz resimler konu ediliyordu.

Monet'nin "Impression-Soleil Levant" 'la yapmak istediği gördüğü şeyi resmetmektir. Bu resimde görülen kendi başına olan nesnelere olmayıp, nesnelere anlık görümleridir; ve bu anlık görünüşlerde, renk ve ışık impression'larından başka bir şey değildir.

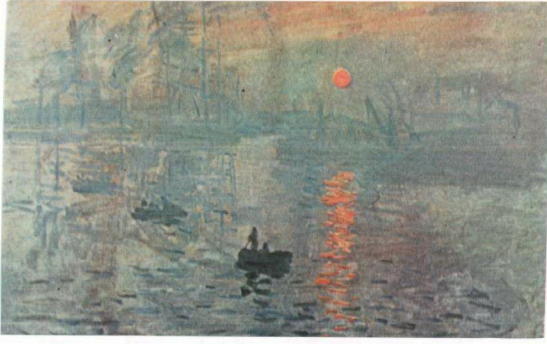
izlenimcilik öncesi sanatın, rengi, objektif bir nitelik nesnelere bir niteliği olarak anlamasına karşılık, izlenimcilik, rengi, objeden ayırıyor ve rengi bir duyum olarak görmekle subjektivist bir renk anlayışına varıyor. (1)

izlenimci sanatçı, lokal renkleri atıp, rengi nesne üzerine düşen tayf rengi olarak anlamış ve gördüğü şeyi resmetmesini bilmıştır.

Bu yeni görme, sadece gözlemlere dayanan doğa kavrayışı, kendini bir takım indirgemelerle gösterir. Bu indirgemeler bir kaç tanedir:

Birinci indirgeme üç boyutlu bir dünyanın iki boyutlu bir dünya haline getirilmesidir.

Esas önemli olan ikinci indirgeme, görünüşleri, gelenekle gelen bütün alışılmış elemanlardan, sayar ve yalnız nesnelere anlık, renkli görünüşlerini ortaya koyar. Üçüncü indirgeme ise bu renk değişimlerini yüzey renkleri haline getirir.



15. Monet : Soleil - Levant

16. Monet : Günbatımında, Soğuk Havada Saman Yığınları

Böylece izlenimci ressam, bu indirgemelerle tamamen nesneden soyulmuş olan rengi resmediyor. Bu durumda yeni sanatın dünyası, indirgemelere dayanarak gelişmiş bir takım soyutlamalarla elde edilmiş bir dünya oluyor. (1)

Empresyonizm deviminin Realizm'e bir karşılık olarak kullanılmış olduğu düşünülebilir. Gerçekten de Realizm hareket noktası olarak "tabiatın sadık kopyacılığı" tezini savunduğu halde, İzlenimci Sanatçı, bir eşyanın veya tabiat olayının belirli bir mesafeden, kısa bir süre içinde ve rasgele ışık ve hava şartları altında üzerinde bıraktığı iç etkileri ele alır. (2)

Newton'un renk hakkındaki buluşlarını kullanan ilk ressamlar (Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Depas, Morisot ve Cassot gibi ressamlar) Fransız Empresyonistleridir, denilebilir.

İzlenimciler, ışık ve rengin bilimsel prensiplerinde temelleniyorlardı. Herşey ışıkla kaplandığına göre, renkle bezenmiş oluyordu. İzlenimcilerin tanıdığı önemli gerçek, nesnel görünümün katiyen aynı kalmadığı, formun görsel karakteri onu çevreleyen diğer formlardan yansıyan ışıklarla farklılaştığı ve ışığın gelişme acısına ve günün hangi saati olduğuna göre değişiyordu. Buna göre de yapılacak resim, nesneyi yerine ve zamanına göre göstermeliydi.

İzlenimciler, resmini yaptıkları herşeyi, gün ışığı (spektrum) renkleriyle boyadılar ve kahverengi ile siyahı resimlerinden çıkardılar. Renk ve ışığı bir arada görmek için stüdyoyu terk ederek, açık havada çalışmaya başladılar.

1. TURGUT, s. 147

2. Sadun ALTUNA, *Empresyonist Ressamlar, İstanbul, 1970, s. 26*

Geleneksel, boya karıştırarak renk elde etme yöntemini (çıkımsal renk karışımı) bırakarak, tümleç renklerin ışık karışımlarını (toplamsal renk karışımları) gözde oluşturması için, renkleri küçük fırça darbeleriyle tuvale sürüyorlardı. Bunlarda belli bir uzaklıktan bakıldığında, karışmış renkler olarak görülüyordu.

İzlenimciler, bir tür atmosferik kalite elde etmek için, formu feda etmek durumunda kaldılar. Resimlerinin yüzeyi kaba dokunmuş, renkli kumaş yüzeyi gibiydi. Resimlerinden siyah, kahverengi, beyaz ve griyi uzaklaştırmışlardı. Bu renk izlenimleri, renkli parçaların görsel karışımları ile oluyordu, bu akademik kurallardan tamamen farklı, yeni bir sanat anlayışı türüydü. (1)

İzlenimcilerin, optik yasalardan, renk yasalarından, resimde faydalandıklarını görüyoruz. Faydalanılan bu renk yasalarının başında renk karşıtıyla ilgili yasalar gelir.

İzlenimciliğin, bu anlayışla renkleri tuvale geçirme işinde bulunduğu yeniliği iki noktada toplayabiliriz: Birincisi, izlenimci resimlerin yeni bir renk karşıtlığı teorisine dayanması, ikincisi de izlenimcilerin renk karışımında yine optik yasalara dayanarak yeni bir yöntem, yeni bir renk karşıtı yöntemi geliştirmiş olmalarıdır.

Eskiler figürleri, ya da nesneleri sağlan bir form içinde göstermek için genel olarak renk karşıtlığından faydalanıyorlardı. Yeşil lekenin doldurduğu, figür ile kırmızı lekenin doldurduğu figür mutlak bir kesinlikle birbirlerinden ayrılırlar. Bu keskin karşıtlığından formel ve plastik bir kompozisyon elde edilmiş olur.

izlenimcilikle beraber, bütün nesne dünyası ve konturları çevirdiği formlar paranteze alınınca, parçalanıp atılınca, artık bu anlamda renk karşıtlarını kullanmaya gerek görülmedi. Böylece izlenimciler, eskilerin siyah, ya da kovu kahverengi ile boyadıkları gölgeleri maviye - yeşile boyadılar. (1)

izlenimcilerin karakteristikleri yalnız renk karşıtlarını ve yine bununla ilgili olarak resme atmosferi, havayı solumaları değildir. Bir önemli kesifleri de renk karşını ile ilgilidir. (2)

Bu çağın yaratmalarına örnek olarak "Kurbağalı Gölü" verebiliriz. Bir adacık halindeki lokantası ve kavıkları ile su sporu meraklılarının toplantı yeri olan Kurbağalı Gölü, sanatçılar türlü şekillerde ele almışlardır. Monet'in Kurbağalı Gölü sanatına gerçek yönü veren konu olmuştur. Monet, suyu canlandırmak için, eski ressamların ancak ekizlerinde yaptıkları cinsten, gölge ile ısıtıcı, geniş fırca darbeleri halinde yan yana yerleştirmekle yetindi. Yakından bakıldığı zaman karışık şekilde görülen bu hatlar, belirli bir uzaklıktan ısıtıcı ısıtıcı yansıyan bir renk cümbüsü halinde önümüze serilir. (3)

Renoir, Kurbağalı Gölü'nde, küçük ve hızlı darbeleri, akşayıtlı ve ısıtıcı-gölge oyunlarını yakalamıştır. Renklilik ve canlılığı aynen uygulamış, yakananların kol hareketleriyle dalgaların değişmez atmosferini yakınlıkla yansıtmış, pembe, altın rengi, mavi ve beyazları nefis bir şekilde parlamıştır. (4)

1. TURGUT, s. 147

2. TURGUT, s. 149

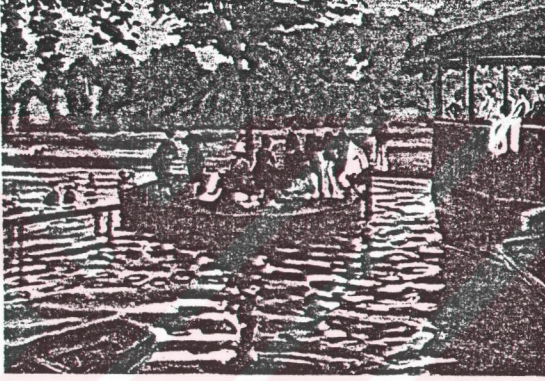
3. ALTUNA, a. 33

4. The Great Artists, "Renoir" , Cilt 3

Deqas'ın "Jockeyler" i eserinin bizde bıraktığı tesiri değişik tonların tavın ettiğini gösteren bir başka örnektir. Courbet'nin resimde olduğu gibi burada da en parlak renk lekesi tualin ortasına yerleştirilmiştir. Deqas, buradaki, Jockey'ye parlak sarı ve mavi ipekliden bir gömlek giydirmiştir. Gözümüz, sırf o iki ana renk yüzünden bu noktaya çekilir. Hemen ardından da yarışçıların arasındaki üç kırmızı noktayı görürüz. Deqas'nın kırmızıyı resme koyuş tarzı, üç ana renkten meydana gelen lekelerin doğuracağı denge hissini bozacak sekildedir. Bu üç kırmızı nokta, kelimenin tam manasıyla gözümüze batmaktadır. Buradan hemen, tualin sağ köşesindeki kırmızı Jockey kasketine atlarız. Bu leke, ortadaki sarı ve mavi lekelerle aynı parlaklıktadır. Bu en parlak Jockey kasketinden, gözümüz yine öteki yarışçıların renkli elbiselerine gider.

Gözümüzün renk uyarısıyla yaptığı ve düzensizliği artıran bu hareket, Deqas'nın atlar ve biniciler kümesini ortada toplamak istediğini ilk anda belirtmektedir. Gözümüzü önce sarı mavi lekelerle çekmekle Deqas, bizi arka plandan öne getirerek resmin ortasında tutmak ister, ama kırmızı yüzünden öteki figürler arasındaki harekete ve onları görmeye devam ederiz. Bütün bu hareketler, koyu lekelerle, ön planda fazla parlak noktaların nispeten yokluğu sayesinde gergide artarak gözümüzün ortasındaki sarı ve mavi kompozisyonu üzerinde karar kılmasını sağlar. Bu hareketin esasını o pırıl pırıl üç yuvarlak nokta tayinmektedir. Bunlar; gözümüzü rahat bırakmaz. Bu yüzden de tam veya düzenli bir hareket başlar. Böylece Deqas'nın seçtiği renk tonlarıyla bunları düzenleyiş tarzı, sürekli değişim ve aralıksız hareketin görsel ifadesi olarak yarışa hazırlanan bu topluluğun karakterini verir. (1)

17. Monet : Kurbaçalı Göl



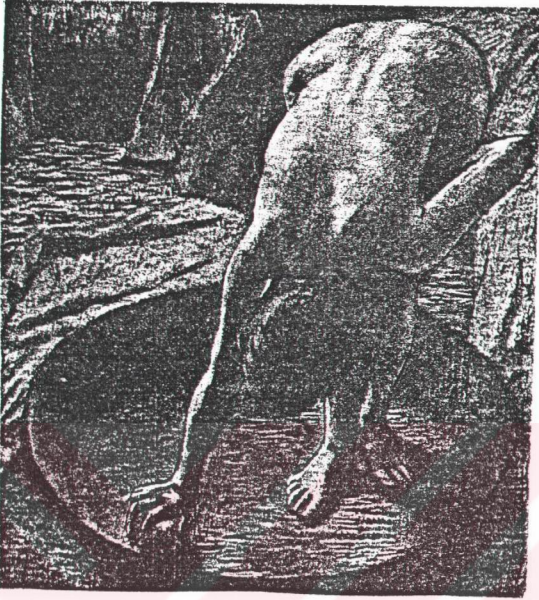
18. Jokeyler : Yarış Atları

Paris'in ünlü kocu verleri, kıvrak atları, pırıl pırıl jockeyleri, birbirinden zarif kadınları ve silindir sapkalı erkekleriyle Deqas için daima çekici bir konu olmuştur. Aslında da sanatçı hemen hemen dansözler kadar çok kocu atı çizmiştir. Bu seriden verdiği eserler arasında 1885'te tamamladığı "Yarış Atları" en önemlilerinden sayılır. İlk bakışta bir kocu yerinde tesadüfen oradan geçen bir fotoğrafçının objektifine hedef olmuş bir enstantane resmi gibi görünen kompozisyon aslında klasik bir tablo ile rahatca kıyaslanabilecek olgunluk ve değerdedir. Dört yarış atı burada tek bir kütle halinde karşımıza çıkar. Beygirlerin ayaklarındaki ritmik hareket başlıbaşına bir saheserdir. Jockeyler de yine hareket yönünden, bir film seridinin dört ayrı safhası halindedir. Sanatçı burada Jockeylerin hareketini büsbütün dinamik şekilde önümüze serebilmek için, çok ustaca bir hileye baş vurmuş, adamların yüzünü silmiş ve belli belirsiz yırtık konturlar kullanmıştır. (1)

Deqas'nın seçtiği konular dış görünüşleri bakımından da çoğu zaman aynı olmakla beraber, sonunda ortaya hep yepyeni bir şey çıkardı. "Leğen" ismini verdiği yıkanan kadınlar serisi bunun belirli örneklerindedir. Modellerinden çok, onların hayatıyeti, hareketi ilgilendirirdi. Bir kadın portresi yapacağı zaman, bir kulak, belli belirsiz bir profil, bir boyun çizmekle yetinirdi. Vücut güzelliğinden çok, harika çizgisiyle, adalelerin fizik yapısı üzerinde dururdu. Cıplaklarında ne Rubens'e has hayvanı et kütleleri, ne de Renoir'ın şehveti vardır. Deqas için modelleri önce insan, sonra da kadındı. " Leğen ", birbirine karşıt iki geometrik bölümün ustaca kaynaşması halindedir. Birincisi leğenin, başın ve kalçaların meydana getirdiği yuvarlak form, ikincisi ise perde ve havlunun köseli şeklidir. (2)

1. ALTUNA, s. 62

2. ALTUNA, s. 64



19. Degas : Leğen



20. Degas : Banyodan Sonra

Deqas'nın son resimlerinde renk yönünden belirli bir sadelik göze carpar. Uçuk mavi, uçuk kırmızı ve beyaza bakan sarı, renk paletinin esasını teşkil eder. " Banyodan Sonra " da bu anlamdadır. Figürü çevreleyen bu uçuk renkler dizisinden kahramanı ayırmak için, cıplağı açık pembe bir örtünün üzerine yatırmıştır. Kompozisyon tekniği bu resimde en üstün noktasına varmıştır. Figür, resmin ortasına sapasağlam yerleştirilmiş bulunuyor. Öte yandan ilk resimlerinin özelliği olan natüralist çizgi burada pek yoktur. Deqas böylece çok daha artistik bir üslubu benimsemiş olduğunu gösteriyor. Cüretli perspektif oyunları ile adeta bir çeşit sanat cambazlığı bile yapmaktadır. (1)

Toulouse - Lautrec, eserlerinde, konunun gerektirdiği özel bir düzene yerleştirilmiş tek figürü ele almıştır. Figürlerin gerçek ve pekişik nesnelere olduğu hakkındaki fikrimiz, sanatçının tek figürü tasvir ediş tarzından doğmaktadır. (2)

"Fernando Sirkinde At Terbiyecisi" , sanatçının yaptığı sirk resimlerinden ilki bu oldu. Bu çalışma aynı zamanda bu sanatçının anlam değişikliğini de gösteren ilk örnektir. Gerçekten de, burada bilinen cinsten ışık oyunlarının konu dışı bırakıldığını görürüz. Resimde derinlik, ışıktan çok mantık oyunları ile elde edilmiştir. Öte yandan bu çalışmada sanatçının Japon estamplarıyla yakından ilgilendiğini gösteren belirli işaretler vardır. (3)

İzlenimci sanat anlayışının rasgele düzensizliğine karşı çıkan Seurat ve Signac; dağılmakta olan bu sanat biçimini yeniden kurmak ve biçimlendirmek amacıyla ortaya çıktılar. Böylece, bölümlenme ve noktalama tekniklerine dayalı Yeni İzlenimcilik (Neo İmpressionizm) ortaya çıktı. Seurat ve

1. ALTUNA, s. 65

2. LOWRY, s. 83

3. ALTUNA, s. 75



21. Lütrec : Fernando Sirkinde At Terbiyecisi

çevresindekilere kendilerine Yeni İzlenimciler adını vermişler. Bunların gelecek kuşaklar için önemi, anlatım aracı olarak ışığı kullanmış olmalarıdır.

Georges Seurat (1859-1891) 'ya göre belli kurallarla ve iyi bir şekilde kurulmuş kuramlara göre resim yapılmalıydı. Seurat, Chevreaulve N.O. Rood adlı fizikçilerin ışık-renk teorileri üzerine yaptıkları çalışmaları yakından takip etti. Delacroix ve Baudelaire'in yapıtlarını ve yazılarını da inceledi; altın oran üzerine araştırmalar yaptı. (1)

Renk araştırmalarının gelişmesi ile, renk duyularının psiko fizyolojik temeli kavrandıktan sonra, geleneksel renk karışımı metodu terk edilir. Renk karışım metodunun değişmesi, neo-impresyonizmle başlar. (2)

Seurat çıkış noktası olarak izlenimcilerin yöntemlerinden yararlanarak, renk görüntüsünün bilimsel kuramını inceledi ve tablolarını, katışıksız renklerin küçük düzenli değıntileriyle bir mozaik gibi boyamaya karar verir. Bu yolla renklerin ağ tabakada, yoğunluk ve parlaklıktan yitirmeksizin

1. Maurice SERULLAZ, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul, 1983. s.178
2. İsmail TUNALI, *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul, 1989. s.79

kaynasabileceklerini düşünüyordu. Adına Noktacılık denilen bu teknik, doğal olarak tabloların okunabilirliğine zarar veriyordu. Çünkü tüm kenar çizgilerini ortadan kaldırıyor ve biçimleri, çok renkli noktalardan oluşturan yüzeylerde parçalıyordu.

Seurat'ya göre; Sanat uyumdur. Resimde ışık, neseli, sükûnet verici, hüznünlü tür kompozisyonları verebilmek için kullanılır. Işığın böylesine, çeşitli şekillerde kullanılmasına göre bazı renkler, tonlar ve çizgiler ötekilere göre daha ağır basacaktır. Parlak ışığın zıddı daha koyu ışıktır. (1)

"Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonra" adlı tablosunda Seurat, klasikçi anlayışla alay eder gibidir. Resmin yarattığı etki hem çok eskidir, hem de modernidir. Öne çıkan ve ikinci derecede ilgi alanlarıyla bir geri plan ve tamamlayıcı ayrıntılar yerine, eşit ilgi uyandıran bir düzeyi ve düzenli bir görsel dokuyu yansıtmış bir resimdir. Resimleri cercevenin dışında da devam eder. Figürlerinde, el, ayak, yüz gibi ayrıntılara dikkat etmemiştir. Figürlerinde bir durgunluk ve hareketsizlik göze çarpar. (2) Tabloda, sıcak ve soğuk renkler, ışık ve gölge, yatay ve dikey çizgiler arasındaki kusursuz denge, güneşli, güzel bir günün insana huzur veren yanını ifade eder. (3)

Bu görüsün temelini renklerin düzenli bir şekilde ayrıştırılması oluşturur. Güneş ışığını inceden inceye bir teknik ve duygunun rol aldığı bir coşkunlukla canlandıran izlenimcilere göre Post-izlenimciler, daha bilimsel yöntemler uygulamış, renkleri yanyana gelmiş küçük kareler, dikdörtgenler halinde, tuvale aktarırlar. Yeni izlenimcilik renk konusunu düzenli ve bilimsel bir kalıba sokar.

1. SERULLAZ, s. 178

2. Norbert, LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*, İst. 1982, s. 22

3. SERULLAZ, s. 180



22. Grande Jatte Adası'nda
Bir Pazar Günü Öğleden
Sonra : Seurat

Post-izlenimciler, izlenimcilik'in ısıık renkleriyle atmosfer oyunlarına önem vermeyerek nesneyi sağlam bir uyum içinde göstermek isteyen ve gñnes renkleriyle yetinmeyerek, bütün renkleri paletlerine alan ve doğayı yeniden realize eden ressamlardır. Ayrıldıkları en önemli nokta, doğa izlenimlerinden hareketle, duyuşlarına uygun hareketler yaratmak istemele-ridir. (1)

izlenimciler, doğa, ısıık ve renk ile ilgilenirken, Dışvurumcular ise kendileri ve iç dünyaları ile ilgilenmişlerdir. (2)

1. TANSUĞ, s. 13
2. TEMİZSOYLU, s. 52

3. Saf Renkçi Resim:

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

İzlenimci bir dönemden geçmiş olmakla birlikte, onun kendine özgü Sanatı ıskıtan çok önündeki nesnelere kavrama, bunların fiziksel varlıklarını gösterme ve aralarındaki çok yüzeyle ilişkilerle gerilimi ortaya koymayı amaçlıyordu. Bunun yanısıra görülen nesnelere, onları görme eyleminin kazandırdığı hayat kıpırtısını yansıtmakta Cezanne'in başlıca kaygılarından biriydi. Görme eylemine verdiği önem - izlenimciler'de olduğu gibi ağ tabakasının nesnelere inceden inceye araştırması değil de, dünya ile aramızda kurduğumuz fiziksel ve ruhsal bağın o çok daha karmaşık gerçekleşme süreci - O'nu modern resim sanatının en kesin öncüsü yapıyordu. Son yıllarda o da bunu sezmiş ve bir mektubunda kendisini yeni bir duyarlılığın ilkelisi olarak tanımlamıştır.

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

(1)

Ekspeyonistler için, renk, biçim ve kompozisyon tümüyle soyut değerlerdi. Kullanılan renkler tümüyle kisiseldi. Çoğu zaman evrensel renk uyumları, kompozisyon prensipleri, biçimsel orantılar tümüyle gözardı edildiği gibi, sanatın işlevsel yönü ile de ilgilenildi. Kişiyeye bağılı farklılık ve yaratıcılık sanat eserinin kendi kural ve oluşumu ile bir son bulduğu görüşünü getirdi.

Cezanne, dış vurumcuların iddialarına göre, El Greco ve Delacroix'den etkilenmişti. Ancak konuları tümüyle birbirinden farklıydı. El Greco işkence çeken insanların resmini yaparken, Cezanne peyzajlar ve natüremordlar yaptı. Resmin bütününlü oluştururken, estetik prensiplerin önemini keşfetmiş, onları kullanarak, bir anlamda empresyonizme biçim vermiş, formu katmıştır.

Cezanne, Pissarro ve Renoir'dan Eriik renkleri kullanmayı öğrenmiştir. Bu arada ısıık renklerini kullanarak, atmosfer duygusunu oluştururken, üçboyutlu biçimi kurmanın gereğini de hissetmiş ve tamamen kendine özgü görsel kütlelerin oluşturduğu mekanlar yapmıştır. Farklı bir geometrik yapıdaki elemanlardaki renkler, hareketli ve görsel etkilerine göre derinlikte yer almışlardır. (1)

Renk, Rönesans'tan beri, konunun ve ışığın emrindeydi: Yani resmi yapılan şeyin özelliklerini, hiç değilse belli bir ısıık altındaki görünüşünü veriyordu. Biçim ve renki açıklık-koyuluk farklarıyla kaynaşıyor, etle kemik gibi birbirini sarıyor, tamamlıyordu. (2)

Renkci ressamlar, koyu açığın yardımı ile oluşan görüntüleri sıcak ve soğuk nesnel görüntüleri sıcak ve soğuk renklerin yardımıyla vermeye çalışırlar. Açıktan koyuya doğru giderken nasıl arada değişen griler kullanılıyorsa, sıcak renkten soğuk renge doğru geçerken de ara renkleri

1. TEMİZSOYLU, s. 53

2. İPŞİROĞLU - EYÜBOĞLU, s. 139

kullanırlar (turuncu kırmızı, mor, mavi gibi). Bu tür renk kullanımı ile oluşturulan resim yöntemine "MODÜLAJ" adı verilir. Çağdaş sanatta çok kullanılan bir yöntemdir. Renkçi sanatçılar griyi saf olarak, canlı renklerle bir arada kullanmaya özen gösterirler. (1)

Renkçi görünüm, özellikle soyut etkileri oluşturmada yararlı olurken bunu dinamik görünüm elde ederek yapmaktadır.

Tamamlayıcı renkler birbirlerine hiç benzemedikleri ve karşı kutupları oluşturdıkları için, renkçi ressamlar için önemli olan " gözde sok etkisini" oluşturlar. (2)

Eski Mısırlıların bıraktıkları eserlerde ancak dört ile beş renk kullanılmıştır. Ve bu renkleri siyah konturlarla çizilmiş figürlerin içersine düz olarak sürmüşlerdir. Bu resimlerde binaların içlerini dışlarını süslemişlerdir. Mısırlılar insan ve hayvan tasvirlerini geleneklerine uyarak semboller halinde yapmışlardır. Mabet ve mezarlarının duvarlarını günlük hayattan alınmış resimlerle süslemişlerdir, daha doğrusu yaşayışlarını duvara naksetmişlerdir.

Mezopotamya'da ise eski Babil harabelerinin elde kalan parçalarına bakılınca, altın renkli sarının hakimiyeti altında gök mavisi ile Türk mavisinin (tuquise) pek güzel bir şekilde kullanılmış olduğunu görürüz. (3)

Van Gogh'ta ise renk, lavlar ve değerli taşlar saçan kızgın alevler olup çıkmıştır. Adeta bir yangına dönüşmüştür. Bütün kişisel çıkmazlarına ve nörotizmine rağmen Van Gogh, modern sanatın en büyük renkçisiydi.

Van Gogh insanlık ve insanlarla ilgilendi.İnsanın acısı ile derinden etkilendi. Renkleri ve basık formları şiddetli hareketler ve kuvvetli

1. TEMİZSOYLU, s. 26

2. TEMİZSOYLU, s. 31

3. Ercümen KALMIK, *Renklerin Armoni Sistemleri*, İst., 1964, s. 39

Kontrastlıklar tasır. Renkleri parlak ve olağan dışıdır. Isığı arayan bir bevecan gerilimi, derinden derine hissedilir. Çok subjektif olmasına rağmen, sezgisi ile renk dilini keşfedebilmiş bir sanatçıdır.

Gene aynı zamanların ressamı olan Gauguini Tahiti'de oldukça ilkel şartlarda yaptığı ekzotik renklerin ve primitif formların kurduğu resimleri, ilkel yaşamın gizemlerine vurulayabilmektedir. Resimlerindeki lekese karakterlerle düzenler bu etkinin artmasına neden olur. Karıştırarak bulduğu çok zengin tropik renkleri doğa ve insanları aynı bütün içine alır.

Fransız primitiflerinden Henry Rausseau oldukça saf sanat görüşü ile çağdaşları arasında farklılaşmıştır. Konularını anlatımcı bir türde ele alırken kullandığı renklerde de kavramsal yaklaşım içinde olmuştur. Doğayı cocuksu anlatımı sırasında renkleri "ağac yeşildir", "güneş kırmızıdır" gibi... türünde tayin etmiştir. (1)

Gauguin'in resimlerinde Mısırlı Minyatürlerinin etkisi görülür. Primitif formları, Mısırlı Figürlerini andırır.

Geometrik düzenlilikle keskin doğa gözleminin kaynaşımı, tüm Mısırlı Sanatının özelliğidir. Bu özellik, gömütlerin duvarlarını süsleyen kabartmalar ve resimlerde çok daha iyi izlenebilir. Bu yapıtların görevi yaşamı korumaktır. Bir geleneğe göre güçlü biri öldüğünde, öbür dünyada kendine varasır bir hizmetçi topluluğuna sahip olsun diye, uşakları ve tutsakları da onunla birlikte gömülürmüş. Bu gelenekler daha sonraları acımasız ve pahalı sayıldığı için sanata başvurulmuş. Mısırlı mezarlarında bulunan resim ve araçlar, öbür dünyada yardımcı dokunabilecek dostlar sağlama amacına bağlıdır. (2)

Mısırlı ressamlar, insan figürünün başını yandan daha iyi gördükleri için başı yandan çizmişlerdir. Oysa insan gözü karşıdan düşünülür. İşte o zaman, yandan görünen yüz üzerine, karşıdan görünen bir göz eklenirdi. Vücutun üst bölümünü, omuzları ve göğsü, karşıdan yakalamak daha uygundur, çünkü böylece kolların bedene bağlandığını görebiliriz. Fakat kolların ve bacakların hareketi yandan görüldüğünde daha belirginleşir. Figürleri böylesine basık ve carpık gösteren nedenler bunlardır.

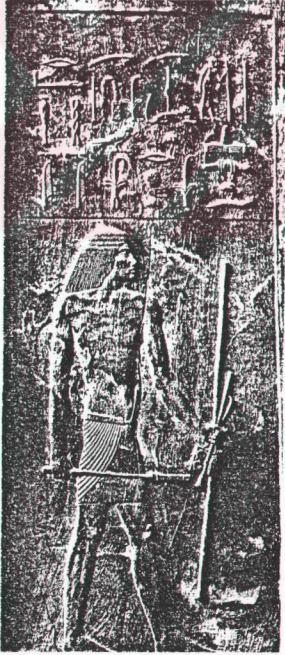
Mısırlı sanatçılar figürlerinde, ayakları dıştan göstermekte güçlük çekiyorlardı. Bu yüzden ayakları, basparmaktan başlayarak yukarıya doğru yandan çiziyorlardı. Bunun sonucu olarak her iki ayak da içten görünüyordu.

(1)

Figürler bir hareketsizlik içinde dikdörtgen bir taş bloktan dışarı doğru çıkarlar. Çoğu yontuda izlenen bu dikdörtgen taş blok onların düşünsel temel biçimidir. Figür bunun önünde ayakta durur ya da oturur, eller vücut üstünde kavuşturulmuş, ayaklar kapalıdır. Yalnız bazen erkek figürleri öne doğru ölçülü bir adım atarlar, ama taş bloktan ayrılmadıkları gibi gevşetici diyagonal bir hareketlilik de kazanmazlar. Yatay ve düşeyi vurgulayan sonsuz bir sessizlik içindeki bu katı, yüce biçimler insanda zamansızlık duygusu uyandırır. Gerçekten de yüzyıllar boyu varlıklarını sürdürmüşler, günümüzde de Ernst Barlach gibi yontucuları ve Gauguin'i biçimlenmiş kurallarını araştırarak kadar etkilemişlerdir. Hareketsizliklerine karşın figürlerinin ayrıntıları oldukça doğal bir biçimde işlenmiştir. Saçların geometrik düzeninin, törensel sakallarının, makyajlarının büyük bir olasılıkla aslında uygun olduğu anlaşılmaktadır. Benzetmeye önem verildiğinin bir başka kanıtı ise, yontuların ayak ucuna kazanmış olan ad ve işlerini belirtir yazılardır. Yontuların boyanmasında erkeklerde kırmızı kahverengi, kadınlarda sarıya



23. Gauguin : Arcarea (Nese)



24. Hesire'nin Portresi
gümütün tahta kapısından

kacın bir ten rengi kullanılmıştır. Aslında bütün bu resimler insanların görmesi için yapılmamıştır. Piramitlerin iğine girilemeyen tapınak bölümlerinde dururlar, onları yalnızca rahipler ve ölüñün ruhu ziyaret edebilir.(1)

Mısır resimlerinin her ayrıntısını ayakta tutan düzen anlayışı o denli güçlüdür ki, en ufak bir değişiklik tüm birliği alt üst etmeye yeter. Mısırlı sanatçı, duvara doğrulardan oluşan bir aę çizmekle işe koyulur. Peşinden bu doğrular boyunca,büyük bir özenle, figürlerin dağıtımını yapar. Ama bu geometrik düzen duygusu, onun doğanın ayrıntılarını şaşılması bir doğrulukla gözlemlemesini engellemez. Erkeklerin tenleri, kadınlarınkinden daha koyu bir renkle boyanmalıydı. Her Mısır tanrısının görünümü, önceden sıkı sıkıya saptanmıştı. Güneş tanrısı Horus'u ya bir doğan, ya da doğan başlı olarak, ölüm tanrısı Anubis'i de ya bir cakal, ya da cakal başlı olarak imgeleştirme zorunluluğu vardı. (2)

Japon duyarlılığı ise, sanatı her yönlü maddesel ağırlıktan uzaklaştırmakta, ona essiz bir biçim stilizasyonu, grafik resimlerde ince bir ritim, zarif ve cesur bir renk uyumu kazandırmaktadır. (3)

Dinsel resimlerde, figüratif sanattan gelen birçok etki görülür. En geçerli resim konusu manzaradır. Dindışı resimlerde ise, o dönemde pek parlak bir düzeyde olan şiir ve roman sanatlarının konuları kullanılarak, sarma tomarlar üstüne zarif bir tazelikle romantik sahneler işlenirdi. Böylece Japon Estamları çıkar. (4) (Estamp: Çin'de ve Japonya'da ipek ya da kâğıt üzerine baskı teknikleri kullanılarak yapılmış ve genel olarak rulo biçiminde saklanan resimlerdir (5)).

1. *Sanat Tarihi Ansikloprdisi*, s. 55

2. *GOMBRICH*, s. 39.

3. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, s. 214

4. *Sanat Tarihi Ansikloprdisi*, s. 220

5. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, "Estamp", s. 79

Japon resimleri, uyumlu renklerle boyanmış ve hafifçe yaldızlanmış zarif biçimlere yer vermiştir. Özellikle Harunobu'nun kadınları ünlüdür. Bu kadınlar, günlük vasantının yumusak çekiciliğini taşıyan ufak tefek kadınlardır. Torii Kiyonaga'nın kadınları ise daha gerçekçi ve uzun boylu kadınlardır. Utamaro da kadın resimleri ve vücutları yapan bir ressamdır. Bundan sonra üslup biraz sertleşir. Eisi estamplarında kadın soylu bir görünüm alır. (1)

Japon yapıtlarının zariflik ve zenginliği, soyluların ince zevkini ortaya koyar. Resimler kompozisyonu bozan ya da çeşitli sahneleri birbirinden ayıran yıldızlı bulutlarla süslenirdi. Resimlerde süslemeci eğilim görülür. İki boyutların başlıca niteliği, kalın ve esnek çevre çizgileridir. Bazı resimlerde altın, gümüş zemin üzerine parlak renkli kompozisyonlar görülür.

Japon sanatçılar, Çinli ressamların hacim arayışlarına yabancı kaldılar. Soyluların konutlarını süsleyen paravana ve fusumalar üzerinde çalıştıklarından, daha çok süsleme amaçlı düzenlemelere yöneldiler (2).

Van Gogh, Japonların resimlerinden etkilenen renkçi ressamdır. Tangyu Baba'nın Portresi resminde Japonların paravan süslemeleri yer alır. Ayrıca bu resim izlenimcilerin etkisi altında yapılmıştır. Güneş ışığı ve renk daha önceki köylü çalışmalarının etkisinden çıkmıştır. Düz renkleriyle çağdaş çizimleri büyüleyici bir şekilde biraraya gelmiştir. Japon sanatındaki tam gölge ve aydınlık kuralını yansıtmıştır. Yaptığı dekorasyonun önünde Tangyu poz vermiştir. Şefkatli portreyi, Van Gogh mutlu yıllarında yapmıştır. Portrenin gözlerini boyamayı tercih etmiş. Gözlerin şefkatli, büyük, parlakı şaşkın, yabancıl ve doğuya özgü olması izleyicilerin dikkatini çeker. Alev

1. Büyük Larousse, Cilt 8, s. 3829
2. Büyük Larousse, Cilt 12, s. 6069



25. Van Gogh : Tanguy Baba'nın Portresi

kırmızısı kontur, Tanguy Baba'nın arkasından yansıtmıştır. Sahnenin içi çok akla yatkın şekildedir. Arka kısmın ışık ve renklerin kalitesiyle ön kısım karsıt fikir verir. Fakat ikisinin uyumu son derece güzel ifade edilmiştir. (1)

Doğalcı biçimleri yadsıyıp göz alıcı renklerle yönelen Fovizm'de biçim, ışık-gölge gözetilmeksizin renkle betimlenir. Rengin saf olarak kullanılmasına yanasırlar. Renk bir anlamda salt biçimi vermek değil, kendi ifadesini de verir. Alanlar, şiddet derecesi arasındaki zıtlıklarla belirleniyor, renklerin ton farklılıklarından yararlanılarak, ışık etkisi saf renklerle sağlanmış oluyor. Doğa soyutlanıyor, doğa öğeleri renk ve çizgiden oluşan motiflere dönüşüyor. (2)

Fovların getirdikleri yenilik, sanata renkli bir nakış çeşnisi katmadan öteye gitmez. Kullandıkları renkler, çılgınca bir içgüdünün, coşkunun ifadesi olarak yorumlanır. (3)

Matisse'nin sanatı neseli ve maddeseldir, durgun renk düzeyleri ve uyumlu biçimlerle çalışır, yeptiği iç mekanlara, etli canlı çıplak kadınlarla canlılık kazandırır. Ama "Pembe Çıplak" gibi yapıtlarında alışılmadık bir biçimde bir arka planın önüne yerleştirip ustaca hareketlendirdiği büyük bir kadın gövdesi, büyüyle yatay görünüme egemendir. (4)

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

-
1. *Great Artists, " Van Gogh ", Cilt 3*
 2. *Joseph - Emile MÜLLER, Modern Sanat. İst., 1972., s. 15*
 3. *Nazan İPŞİROĞLU - Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, İst., 1991, s.26*
 4. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi, s. 696*

"Madam Matisse" tablosunda kaba fırça darbeleri kendi başlarına sasırtıcı renkler kullanılmasına rağmen biçimleri ve anlatımı açıkça desteklerler. Tabloda saçlar mavi, arada küçük parlak kırmızı noktalar göze çarpıyor; geri kalan ise turuncu, mor, mavi - yeşil alanlardan meydana geliyordu. Yüzün bir yanı pembe, öbür yanı ise sarı ve yeşildir. Yüzün ortasına alından ceneye, oradan da boyna inen belirgin liman yeşili bir çizgi vardır. Bu renkler rasgele secilmemiş, güzel bir kadının yüz çizgileri korkusuzca resmedilmişti. Matisse resimdeki heykelsi görünümü, ıskık gölge karsıtlığının yarattığı görsel gerilime benzeyen bir karsıt renkler gerilimi ile elde ediyor: Böylece yüzün bir parçasını gölgede bırakarak, ya da canlılığını azaltarak gözden yitirmek zorunda kalmıyor. Matisse eşinin yüzünü resmederken gördüğünden vola çıkmıştır. Bu vol iki çeşit ıskıktır. Eşinin sol yanağındaki gün ışığı ve sağ yanağına yansıyan ve nesnenin rengini adır ıskık. (1)

Matisse'in Dans ve Müzik adlı iki tablosunda fırça darbeleri kesin, renkleri ise çarpıcı bir parlaklıktaydı. Figürleri koyu kırmızı, geri plan ise yeşil ve koyu mavidir. "Dans" aynı zamanda hem hareketsiz hem de şiddetli bir tabloydu ve elele tutuşup halka olmuş sonsuza dek coşkuyla dans edecekmiş gibi duran kadınları, dinamik konumlarında gösteriyordu. "Müzik" adlı tablo da hareketsiz ve etkili bir yapıttı. Adamlar, bir portredeki notalar gibi yerleştirilmisti. Her iki resmin karşısında da sanki kendi uygarlığımızdan tarih öncesi bir çağa gidip en eski danslara ve müziğin başlangıcına tanıklık edyormuşuz gibi bir duyguya kapılırız. (2)

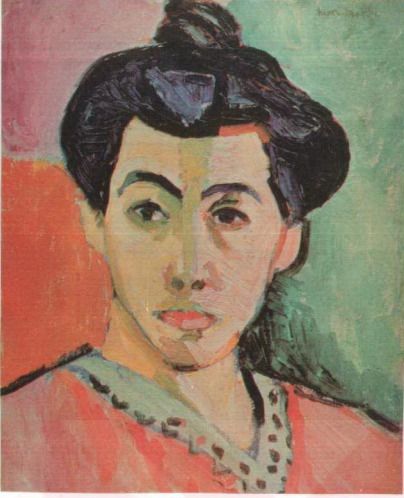
Matisse, son yıllarında hastalığı nedeniyle fırça tutamadığı için, figüretif sanatı kesilmiş kağıtlarla sürdürür. Renkli kağıt tabakalardan

1. LYNTON, s. 30

2. LYNTON, s. 34



26. Henri Matisse : Zulma

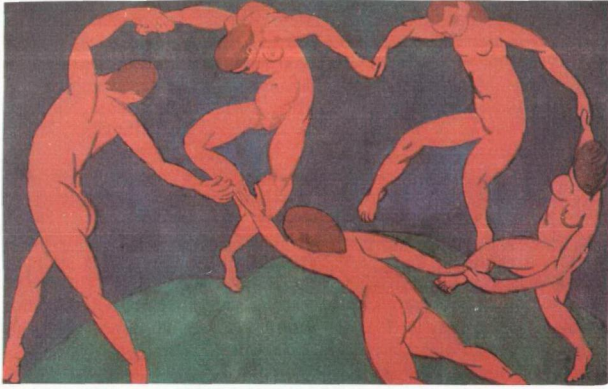


27. Henri Matisse :
Madam Matisse

kestiği zarif çiçek motiflerini ve keskin çizgili figürleri, derinlik ya da renk ayrıntısı aramadan, yalnız titiz bir yüzey dengesi kurarak, karşıt renkli kağıtlara yapıştırır. (1)

Saf, düz renkler kullanarak yapılan bir resim, bu nitelikleriyle ışığı da biçim şemaları içinde toplar. Ressam Matisse buna gösterilecek en iyi örnektir. Saf ve düz sürülmüş minyatür renkleri de ışıkla saf, doğal bir ilişki kurarlar. (2)

1. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, s. 696
2. *TANSUĞ*, s. 15



28. Henri Matisse : Dans



29. Henri Matisse : Müzik

IV. FİGÜRATİF RESİMDE ÇIPLAK KADIN FİGÜRÜ:

Avrupa Sanatında, resim ve heykel sanatında insan vücudunun ne kadar önemli bir yeri olduğu eskiden beri herkesçe bilinen bir gerçektir. (1)

Ortaçağ Hristiyan resminde konular dinden alınıyor, vücutlar çıplak resmedilivordu. Sonraları, çıplak vücut hemen hemen yalnız Eski Yunan Mitolojisine ait konulara ayrıldı, dinle ilgili resimlerdeki figürler giydirildi. Bu giyiniş vücudun güzelliğini örtecekte şekilde değildi. Kumas vücut kıvrımlarını ancak kapatıyordu.

Rönesans'la, sanatının gözleri eski Yunan heykellerine dönünce, şaheserleri meydana getiren insan vücutları da, gerçeğe benzemekten uzaklaştı. Amac, et ve şehvet olmadığı için, fikir, dinle veya mitoloji ile ilgili bir fikri anlatmak olduğu için, ideal güzellik ölçülerine göre insan vücudunun kusurları, aksaklıkları rötuslanarak eski Yunan estetiğinin koyduğu kaideler dahilinde, insana benzemeyen vücutlar yaratılmıştır. Bunlar şekil olarak insandırlar. Fakat yeryüzünde bir eşi yoktur. Rönesans'ın İtalyan dehalarından Michelangelo Buonarroti'yi örnek olarak alırsak: Onun figürleri, konunun hâşmetine uygun olarak, son derece geliştirilmiş adaleli vücutlarıyla, bütün ağırlık ve kitlelerine rağmen, sanki insandan, kadından başka yaratıklardır. Michelangelo, büyüklük ve ihtişamı, kadın vücudunu erkeğe yaklaştırmak, onu gayet adaleli tasvir etmekte aramış ve isteğini elde etmiştir. O bir hekeltraştı ve modellerinin daha ziyade hacmiyle ilgiliydi. Ya Leonardo'nun Monna Lisa'sının tebesümündeki sırrı rastlanamayan güzelliği muhafaza etmiyor mu? Rafaello'nun kadınları, Meryem Anaları, Madonnaları, insandan başka, vücutları kadın şeklinde tasarlanmış birer

1. Salih N. TANSEL, *Sanat Tarihinde Şaheser Kadınlar*, İstanbul, 1954. s.2

ruha, periye, meleğe benzemektedir. Her dönemde, daima mitolojinin konularını ifadeye yarayan kadın vücudu, gitgide gerçektekine benzer bir hal alacaktır.

Rubens'in koyu renk fon önüne oturtulan çıplak kadını, resimden adeta fıskırır gibidir. Rubens'in tombul kadınları, gerçekten de bu tipin şaheserleridir.

Yalnızlığı seven ve kendine göre dindar bir adam olan Rembrandt bile, soyunmuş bir Bethsabée tablosu yaptığı zaman, karşısında model diye kullandığı hizmetçisinin vücudunu buluyordu. Modele bağlılık bu nedenle sanatta bir hedef olmak değerini kazanmıştır.

Derken bir Watteau çıkıyor, gerçeğe bağlılığı daha ileri götürüyor. Bu nedenle güzellik fikri, eskiden kanat çırpıtığı din ve mitoloji göklerinden sıradan insanlar arasına indirilmiş oluyor.

Velasquez ve Goya gibi İspanyol ressamı da şaheser değeri almış kadın resimleri yapmışlardır. Velasquez, "Yatan Venüs" adlı meşhur tablosunda, Yunan Mitolojisinin güzellik tanrıçasını yatan bir kadın şeklinde tasvir eder. Karşısında kanatlı bir melek ona ayna tutmaktadır. Venüs bir tanrıçadır ve aynaya bakarken tuvaletini inceleyen sıradan bir kadından farksızdır. Hareketiyle Venüs'ü insana yaklaştıran Velasquez, kadının vücudunu çizgi ve hacim üslubuyla şaheser bir kadın haline koymuştur. Goya'da "Çıplak Maya" sıyla bu tarzın şaheserlerinden birini meydana getirmiştir.

İnsanın etten yapıldığı gerçeğiyle, bu maddî yığını ruhanileştirmek ve sanat planına yükseltmek için birbirine zıt iki fikri bağdaştırma yolunda en mükemmel örneği İnqres vermiştir. Bu sanatçının çalışmaları Michelangelo kadar heykelvari bir hacim endişesine kapılmış ve Leonardo derecesine yakın dikkat ve bilgiyle insan vücudunun anatomik yapısını incelemiştir. Yaptığı desenler önceleri realisttir. Kadın vücudunun her adalesi, her çizgisi birer

birer belirtilecek şekilde incelenmiştir. Ingres, kadınlarını renk, akıcı çizgi ve yuvarlaklık gibi araçlarla, baskalarının taklit etmesi imkansız bir damgayla kendine mâleder ve onları şaheser haline getirir. Figürleri gayet canlı, elle dokunulsa etlerin sıcaklığı hissedilecekmiş gibi görüldüğü halde, kompozisyonunda sunilik görülür.

Curbet'in " Banyo Yapan Kadınlar" 'ında önemli olan kadınların güzelliğidir. Çünkü ortada ne banyo edecekleri bir su ne de giyecekleri vardır. Ressam, vesillikler arasında banyoya hazırlanan ya da banyodan çıkmış kadın vücutları resmetmiştir.

Avrupa resminde olsun, hevkeline olsun, birbirine çok benzeyen şaheser kadınlar vardır (Ingres ve Matisse'nin "Odalık" adlı tabloları gibi). Bunlar ya uzanmış, ya ayakta, ya da oturur vaziyette resmedilmişlerdir. Hepsini birbirinden ayıran nokta, ne oturular ne de modellerdir. Sadece ressamları farklıdır.

Manet'de kadın kadın değil, tamamen bir renk armonisinden, plastik bir formdan ibarettir. Auguste Renoir, "Yıkanan Kadınlar" 'ıyla çizgiden mahrum bir şaheser yaratmıştır. Bu yıkanan kadınlar kadın figürü olarak değil, ışık altında kadın vücudunun renklenişi olarak görülür. Cezanne'nin yıkanan kadınlarında ise, renk endişesinden ziyade, kadınlar hacim ve kitle endişesine, dinamik bir gövde hareketine araç olmuşlardır. (1)

Avrupa geleneğindeki çıplak kadın resimlerinde kadınların seyirlik nesnelere olarak görülüp değerlendirilmelerinde geçerli olan ölçü ve töreleri bulabiliriz.

30. Adem'le Havva: Mabuse

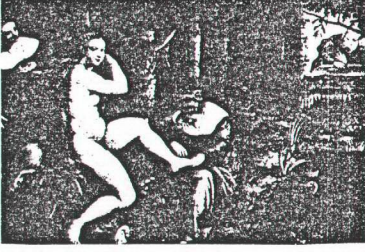


Bu gelenekteki ilk çıplaklar Adem ile Havva'dır. Bu öyküde çıplaklık bakanın zihninde doğmuştur. (1)

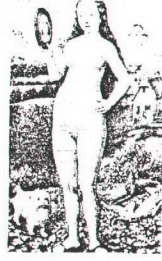
Resim geleneği dünyasal konulara yönelmeye başlayınca başka konularda da çıplak kadın yapma olanağı belirmiştir. Gene de bu resimlerin hepsinde resme konu olan kadının bir sevirici tarafından seyredildiğinin farkında olduğunu gösteren birsey vardır: Kadın kendi başına çıplak değildir. Seyircinin onu gördüğü biçimde çıplaktır. Bu en çarpıcı Tintoretto'nun 16.yy.'da yaptığı "Susannah ve Kentin Büyükleri" tablosunda resmin asıl konusu olarak görülür. Susannah, kendisini seyreden bizlere bakmaktadır. Bu konu Tintoretto'nun başka bir resminde de görülür. Susannah aynada kendisini seyretmektedir. Böylece o da kendisini seyredirken bizlere katılır.

Resimlerde ayna, çoğu zaman kadınların kendilerine duydukları hayranlığı anlatan bir simge olarak kullanılmıştır.

Çıplak kadın resmi yapılıyordu, çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu. Aynanın islevi kadının kendisini herşeyden önce çok seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatıyordu.



31. Tintoretto:
Susannah'la Kentin
Büyükleri



32. Memling:
Kendine Hayranlık



33. Tintoretto :
Susannah'la Kentin
Büyükleri



34. Cranach:
Paris'in Yargısı

"Paris'in Yargısı" çıplak kadına bakan bir ya da birçok erkek fikrini anlatan başka bir konudur. Rubens'in "Paris'in Yargısı" resminde ise başka bir öge daha eklenmiştir. Bu yargı, Paris elmayı, en güzel bulduğu kadına sunar.

Avrupa sanat geleneklerinde çıplaklığın edilgen biçimde de görüldüğünü söyleyebiliriz. Oysaki, Hint, İran, Afrika ve Amerika yerlilerinin sanatında çıplaklık hiçbir zaman edilgen değildir.

Kenneth Clark, "NÜ" adlı kitabında: "çıplak olmak, giysisiz olmaktır" der; oysa NÜ, bir sanat biçimidir. NÜ, resmin çıkış noktası değil, resmin ulaştığı bir görme biçimidir. Doğru olan nü'nün her zaman töreleştigiidir. Bu töreleri koyan da belli bir sanat geleneğidir. (1)

Çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. NÜ olmaksızın başkalarına çıplak görünmektir. İnsanın kendisi olarak algılanmasıdır.

Çıplak vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekir. (Vücudun nesne olarak görülmesi nesne olarak kullanılmasına yol açar). Çıplaklık kendisini olduğu gibi ortaya konuştur.

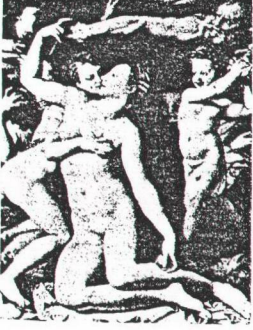
Sıradan Avrupa nü resimlerinde asıl kahraman hiçbir zaman resimde görünmez. O, resmin önündeki seyircidir. Erkek olarak kabul edilir. Her şey ona göre yapılmıştır. Her şey onun orada bulunmasından dolayı olmuş gibi görülmelidir. Resimdeki vücutların nüleşmesi onun içindedir. Ama o, tanımı gereği bir yabancıdır, giysileri üzerinde olan biridir. Bronzino'nun "Venüs, Küpid, Zaman ve Sevgi" adlı resminde mindere diz çökerek Venüs'ü öpen çocuk Küpid'dir. Oysa kadının duruşunun öpüşme hareketiyle hiç bir ilgisi yoktur. Bu, resme bakını etkilemek için yapılmıştır. Resimlerde bazen kadının erkek

sevgilisinin sergilendiği de doğrudur. Ne varki resimdeki kadının ilgisi hemen hemen ona yönelmez. Çoğu zaman kadın ona bakmaz bile; resmin dışına, seyirci sahibine bakar.

Avrupa yağlıboya resim geleneğinde bütün bunlardan kalan başka nü'ler de vardır. Bunlar gerçekten sevilen kadınların az ya da çok çıplak resimleridir. Bunların her birinde ressamın o kadını kişisel olarak görüşü öylesine güçlüdür ki seyirciye yer kalmaz. Ressam, kadını resme geçirirken onun istemiyle eğilimlerini hem ingenin yapısına ve hem de vücudunun ve yüzünün ifadesine sindirmiştir.

Dürer, kusursuz nü'nün, yüzün bir kadından, göğüslerin bir baskasından, bacakların üçüncü bir kişiden, omuzların dördüncü bir vücuttan, ellerin besinciden vb... alınarak yapılabileceğine inanıyordu. Elde edilen sonuç insanı görkemli kılacaktı. Oysa böyle bir seye girişmek, bir insanın kim olduğunu hiç dikkate almamak demektir.

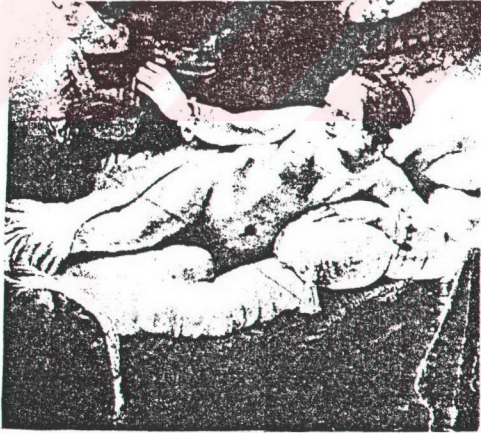
Avrupa nü sanatında, ressamlar ve seyirciler erkekti, nesne olarak işlenen kişilerse çoğunlukla kadın. Modern sanatta nü, önemini bir ölçüde yitirmiştir. Manet'nin Olympia'sı birçok bakımdan dönüm noktası sayılır. (1)



35. Bronzino :
Venüs, Küpid, Zaman ve
Sevgi



36. Vonaachen:
Baküs, Cesaret ve Küpid



37. Rembrandt : Danae

V. YENİ FIGÜRASYON

Anıstırmalı olmasıyla, geleneksel figürasyondan ayrılır. Düşsele düşünme, groteske karşı eğilim gösterir. Portreden çok maskeyi, gece giysisinden çok, oyuncu kılığını sever yeni figürasyon. Çoğu zaman acımasızdır. Doğa kendisini boğduğunu sanan soyut sanatın arasına yeniden girer.

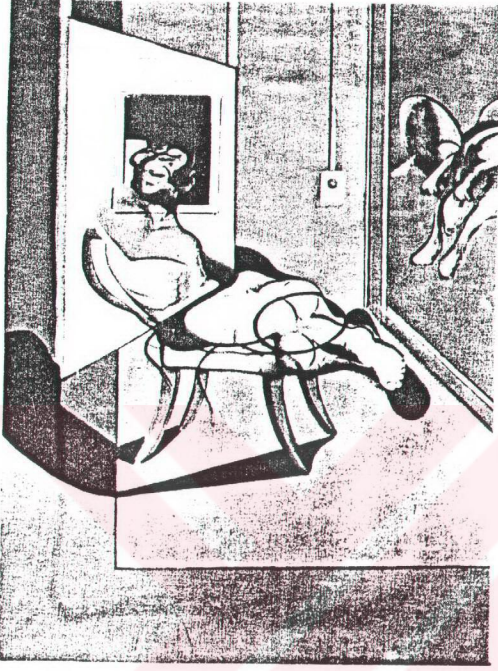
1960 yıllarında, ticari buhrana paralel olarak patlak veren estetik buhran, pekçok karışıklığın başlangıç noktası olmuştur. Pek çok sanat akımının, özellikle de soyut sanatın, yeniden gözden geçirilmesi şeklinde beliren bu buhran sırasında, ustaları sayesinde gayet sağlıklı görünen bir soyut sanat, biraz fazla acelecilikle gömülmüştür. Bakışların yeni figürasyona çevrildiği dönemde, Paris Devlet Çağdas Sanat Müzesindeki, Kandinsky retrospektif sergisi de pek çok kişi için keşif olmuştur. Kandinsky'nin bütün yapıtlarında gösterdiği sertlik, coşkulu atılımlarına hiçbir şekilde engel olmamıştır. Kandinsky'nin yapıtları hem geometrik soyut sanatı, hem de lirik soyut sanatı içerir. (1)

Soyut sanata karşı belli bir sevgisizlik Avangard'da belirir. Avangard'da figüre eğilim yeniden beliriyorsa, geriye dönmek için değil, ekspresyonizmin mirasçısı bir başka figürasyona yönelmek içindir. Kısaca biçimleri betimliden çok çağrıştıracı olan, renkleri şiddetli ve çok çığ, bir yarı figürasyondur. Fazla rahat, fazla süsleyici hale gelmiş, bu nedenle de yürekliliğini ve ruhunu yitirmiş bir figürsüzlüğe karşı sağlıklı bir tepkidir. Yeni figürasyon, fazlasıyla yürekli ve kimi zaman çığlık uğruna estetiği savsaklar. Yeni figürasyon soyut sanatla, figüratif sanatın karşısında üçüncü bir güctür. (2)

1. MÜLLER, s. 83

2. MÜLLER, s. 84

Yeni figürasyon herseyden önce, Tate Galery'nin bir retrospektif sergisini düzenlediği Francis Bacon'dır. Bacon'ın çılglık atan, ağlayan, dilini çıkararak, yamyam dişlerini gösteren adamları arasında bir seçim yapmak yeterlidir. Bacon'da tavuk bacağı yiyen adam, hem Gargantua, hem Ubu Baba, hem bir kaplan hem de seyircidir. Bacon'ın öz portrelerinde kendine karşı hiç bir sevecenlik görülmez. Onlar da, "Dört Ayak Üzerinde Yürüyen Felçli Çocuk" u kadar, ya da şempanzeleri ve sebekleri kadar çirkindirler. Çıplakları ise bir çeşit pembe dışplazmalar, sönen balonlar gibidir. Bacon'ın yapıtları bütün açıları işleyerek resme döktüğü birkaç konudan oluşur. Resimlerinin tekniği de kendine özgüdür. Genellikle bir çeşit yapı çizer (birkaç renkli çizgiyle basit bir paralel yüz), figürlerini bu uzaysal yapının içine yerleştirir. Astar çekilmemiş tuvali de çok kullanır. Bazen bu tual resmin yarısını oluşturur. (1)



38. Francis Bacon:
Oturan Figür



39. Francis Bacon:
Lucien Freud ve Frank Auerbach'ın
Çift Potresi



40. Francis Bacon:
Dana Parçalarıyla
Çevrilmiş Baş

SONUÇ

Figüratif resim, kendine özgü anlamı, hem birbirinden farklı, hem de birbirine bağımlı iki anlamın sentezinden oluşur. Biri aktarılan şeylerin formel, pratik, psikolojik, sosyal, duygusal özelliklerinin anlamı, diğeri de onların resimsel yansıtılmasının plastik anlamıdır. Bir figüratif resimde, aktarılan şeyleri, aktarılışın plastik anlamına göre; aktarılışın plastik anlamını ise, bu şeylerin gerçekte ne olduklarına bağlı olarak anlarız. Bir ressam diğerlerinden, yansıtacağı şeyleri ve yansıtma araçlarını seçişiyile ayırt edilir. Ama bu farklılık daha çok resminin, yansıtılan şeyler ve onların yansıtılışları arasında kurduğu plastik ilişkide ortaya çıkar.

Figüratif resmin anlatım araçları hiç bir zaman tam taklide olanak tanımazlar. Ne bir çizim gerçek bir çizgi, ne bir modle gerçek bir kabartma, ne de bir renk lekesi gerçek bir kumadır. Figüratif resim, aktaracağı şeyin yanılması verir, onu hatırlatır. Bu yanılısama bizim görsel algılamalarımızın, gerçek iki boyutlu imgelere dönüştürülmesiyle gerçekleşir. Figüratif resim bir transpozisyon sanatıdır. Figüratif resim bir ornatma zorunluluğunda, anlatımcı bir sonuç alabildiği ölçüde sanattır.

KAYNAKLAR

ALTUNA, Sadun

1970 Empresyonist Ressamlar
İstanbul : Hayat Yayınları

AYAZ, Mustafa : GÜNAY, Veynel ve AKDENİZ, Halil

1978 Resim
Ankara

BERGER, John

1986 Görme Biçimleri
Çev. Yurdanur Salman
İstanbul : Metis Yayınları

ERDOK, Neşe

1977 Figüratif Resimde Bakış Dialektiği
ve Bakış - Espas İlişkisi
İstanbul : İstanbul Devlet Güzel Sanatlar
Akademisi Yayınları.

GOMBRICH, E.H.

1980 Sanatın Öyküsü
Çev. Bedrettin Cömert
İstanbul: Remzi Kitapevi

İPŞİROĞLU, M.Ş. ve EYÜBOĞLU, S.

1972 Avrupa Resminde Gerçek Duygusu
İstanbul: İst. Ün. Edebiyat Fak. Yayını.

İPSİROĞLU, N. ve İPSİROĞLU, I

1991 Sanatta Devrim
İstanbul: Remzi Kitapevi.

KALMIK, Ercümend

1964 Renklerin Armoni Sistemleri
İstanbul: İst. Teknik Ün. Yayını.

LOWRY, Bates

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

LYNTON, Norbert

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

MEYDAN LAROUSSE

1993 İstanbul: Milliyet Yayını.

MULLER, Joseph - Emile

1972 Modern Sanat
Çev. Mehmet Toprak
İstanbul: Remzi Kitapevi.

SANAT TARİHİ ANSİKLOPEDİSİ

1983 İstanbul: Görselel Yayıncılık

SERULLAZ, Maurice

1983 Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi
Çev. Sezer Tansuğ
İstanbul: Remzi Kitapevi.

SÖZEN, Metin ve TANYELİ, Uğur

1986 Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü
İstanbul: Remzi Kitapevi.

TANSEL, Salih N.

1954 Sanat Tarihinde Şaheser Kadınlar
İstanbul

TANSUĞ, Sezer

1973 Resim Kılavuzu
İstanbul: Milliyet Yayınları.

TEMİZSOYLU, Nuri

1987 Renk ve Resimde Kullanımı
İstanbul

THE GREAT ARTIST ANSİKLOPEDİSİ

Cilt 3

TURGUT, İhsan

1991 Sanat Felsefesi
İzmir

WOLFFELIN, Heinrich

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