T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

IŞIĞIN SİMGESİ OLARAK SARI RENGİN KAVRAMSAL ETKİNLİĞİ VE SANAT EĞİTİMİNDEKİ YERİ

Doktora Tezi

Ceyda GÜLER

İstanbul, 2010

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

IŞIĞIN SİMGESİ OLARAK SARI RENGİN KAVRAMSAL ETKİNLİĞİ VE SANAT EĞİTİMİNDEKİ YERİ

Doktora Tezi

Ceyda GÜLER

Danışman: Prof. Dr. Ayşe ÖZEL

İstanbul, 2010

T.C

Marmara Üniversitesi

Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı

Resim-iş Öğretmenliği Bilim Dalı

Ceyda GÜLER tarafından hazırlanan "IŞIĞIN SİMGESİ OLARAK SARI RENGİN KAVRAMSAL ETKİNLİĞİ VE SANAT EĞİTİMİNDEKİ YERİ" başlıklı bu çalışma 22.02.2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

İmzalar

Danışman: Prof. Dr. Ayşe ÖZEL .....

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Caner KARAVİT .....

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Ahmet ÖZOL .....

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Sefer ADA .....

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Pesent DOĞAN .....

İstanbul, 2010

"Bazı ressamlar güneşi sarı bir noktaya çevirir,
bazıları da sarı bir noktadan güneş yapar."
Pablo Picasso

ÖNSÖZ

Doktora tez çalışmamda başından beri yardımlarını esirgemeden daima yol gösteren değerli danışman hocam Prof.Dr. Ayşe Özel'e, çalışmalarımın ilerleme aşamasında değerli fikirlerini sunan Prof.Dr. Ahmet Özol'a, istatistiksel analizler ve sanat eğitimi konuları ile uygulama aşamasında bana yol gösteren Prof.Dr. Sefer Ada'ya teşekkür ederim.

Araştırmanın pek çok aşamasında bilgi ve deneyimlerine başvurduğum ve kaynak temininde bana büyük katkıları olan Bölüm Başkanım Prof.Dr. Caner Karavit'e teşekkürlerimi sunarım.

Yrd.Doç.Pesent Doğan'a tezimi okuyup değerlendirmesinden ve jüride yer almasından dolayı teşekkürü ederim.

Daima benden desteğini esirgemeyen, tez çalışmamın her aşamasında bilgi ve birikimlerini benimle paylaşan canım babam Öğr.Gör. Oğuz Güler'e ve bilgi analizlerinde büyük destekler sağlayan canım annem Nezihe Güler'e sonsuz teşekkür ederim.

ÖZET
IŞIĞIN SİMGESİ OLARAK SARI RENGİN KAVRAMSAL ETKİNLİĞİ VE SANAT EĞİTİMİNDEKİ YERİ

"Işığın Sembolü Olarak Sarı Rengin Kavramsal Etkinliği ve Sanat Eğitimindeki Yeri" isimli bu doktora tez çalışmasında, ışık ve ona bağlı renk olgusu fiziksel ve kimyasal yönleriyle ele alınmış, sarı rengin ışığın sembolü olarak güzel sanatlardaki önemi, yaşamsal değeri ve çocuk resmindeki yeri incelenmiştir. Her açıdan incelenen sarı rengin, elde edilen verilerle toplumdaki anlamının, sanat ve sanat eğitimindeki yerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Görsel algılamada önemli olan ışık ve ona bağlı renk olgusu, gözün anatomik yapısının işlevi olarak da ele alınmıştır. Görme olayının fizyolojik yönü ele alındıktan sonra başta sarı renk olmak üzere rengin toplumsal yönü, siyasal sistemdeki yeri, inanç sistemindeki önemi, psikolojik etkileri, şifresel özellikleri ile insan yaşamındaki serüveni araştırılmıştır. Renk ve ışık üzerine geliştirilmiş teoriler ile felsefi görüşlerden yola çıkılmış, renk dizgeleri ele alınmış, bilimsel bir bakış açısı getirilmiştir. Renk skalası içerisinde sarı rengin çok boyutlu araştırılmasına paleolitik dönemden başlanılmış günümüze kadar olan süreçteki dikkat çekici sanat eserleri incelenmiştir. Sarı renk çeşitleri tespit edilerek onun diğer renklerle olan fenomeni açıklanmıştır.

Eğitim uygulama çalışmaları, İstanbul ili Kartal İlçesinin üç ilköğretim okulunun 7. sınıflarında bulunan 100 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir. Uygulanan anketlerden elde edilen veriler istatiksel olarak değerlendirilmiş, resimlerdeki sarı renk kullanımları ve diğer renklerle birlikteliği yorumlanmış ve anlamlı bir sonuca varılmıştır. Anketler ve resim etkinliği genel tarama modeli ile değerlendirilmiştir. Resimlerin çoğunluğunda sarı rengin doğal ve yapay ışık kaynaklarının tasvirinde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tez süresi boyunca yapılan araştırmalar, incelemeler ve elde edilen bulgulara göre sarı renk birçok ülkede ışığın sembolü olarak kabul edilmiş, sanat eserlerinde genellikle doğal, yapay ve kutsal ışık anlamlarında kullanıldığı görülmüştür. Bu gibi yorum ve benzetmelerin çocuk resimlerinde de ağırlıklı olarak yer aldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sarı, renk, ışık, sanat, eğitim.

ABSTRACT

"THE CONCEPTUAL INFLUENCE OF THE COLOUR YELLOW AS THE SYMBOL OF LIGHT AND ITS PART IN ARTS EDUCATION"

In this doctoral thesis titled "The Conceptual Influence of the Colour Yellow as the Symbol of Light and Its Place in Art", I handled light and colour in terms of their physical and chemical features and elaborated on the importance of yellow as the symbol of light in fine arts, its value in life and its place in child pictures. Analyzing the colour yellow in many aspects, I aimed at ascertaining its conceptual interpretation in society and its place in art and art education through the comprehensive data obtained.

I also handled light, occupying an essential part in visual perception, and colour in relation to it as the roles of the eye's anatomical structure. After touching upon the physiological aspect of sight, I studied the role of colour, particularly the colour yellow, in history to reveal its social and political dimensions, its importance in belief system, its psychological effects, its cryptic properties and its adventure in human life. Moreover, starting with the theories and philosophical arguments on colour and light, I tried to shed light on colour systems in a scientific way. I did a comprehensive research on the colour yellow in the colour scale, tracing its roots back to Paleolithic times and examined the outstanding art works. I explained the phenomenon of yellow with other colours by identifying the main shades of yellow.

Educational appliance studies were conducted with one hundred 7^{th}- grade students at three primary school in Kartal, Istanbul. The obtained data were statistically evaluated. The students' uses of the colour yellow and its combinations with other colours were also assessed. The mentioned surveys and picture activities were assessed through general scanning model. All these activities enabled me to determine that the colour yellow was used for the portrayal of the natural and superficial light sources in most of the pictures.

In my thesis period including researches, analysis, studies performed and in the data obtained, I found out that the colour yellow is mainly used for the representation of the natural, artificial or holy light and is accepted the symbol of light in many countries. Besides, I detected that children predominately use these interpretations and comparisons in their pictures.

Key Words: Yellow, colour, light, art, education.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ..... **i**

ÖZET ..... **ii**

ABSTRACT ..... **iii**

İÇİNDEKİLER ..... **iv**

TABLOLAR DİZİNİ ..... **viii**

ŞEKİLLER DİZİNİ ..... **xii**

I. BÖLÜM **1**

GİRİŞ **1**

1.1. Problem… 2

1.2. Alt Problemler 3

1.3. Amaç 3

1.4. Önem 4

1.5.Sayıtlılar 4

1.6.Kapsam ve Sınırlılıklar 5

II. BÖLÜM **6**

2.1. IŞIK VE RENGİN TANIMI **6**

2.1.1. Işığın Fiziksel Analizi 7

2.1.2. Rengin Fiziksel ve Kimyasal Analizi 10

2.2. IŞIK VE RENGİN ALGILANMASI **13**

2.2.1. Algılama 13

2.2.2. Algılama ile Görmede Optik Sorunların Önemi 16

2.3. İNSAN YAŞAMINDA RENGİN YERİ VE SARI RENGİN ÖNEMİ **18**

2.3.1. Toplumsal Yönü 18

2.3.2. Siyasal Sistemdeki Yeri 28

2.3.3. İnanç Sistemindeki Yeri 34

2.3.4. Sarı Rengin Psikolojik İfadesi 43

2.4. IŞIK VE RENK ÜZERİNE TEORİLER 48

2.5. SARI RENGİN SANATTAKİ TARİHSEL YERİ 63

2.5.1. Paleolitik ve Neolitik Dönem 63

2.5.2. Eski Mısır Krallık (Firavun) Dönemi 66

2.5.3. Antik Çağ Grek Uygarlık Dönemi 69

2.5.4. Roma İmparatorluk Dönemi 72

2.5.5. Bizans İmparatorluk Dönemi 75

2.5.6. Osmanlı İmparatorluğunda Renk ve Sarı Renk Kullanımı 79

2.5.7. Ortaçağ'dan Rönesans'a Kadar Olan Süreçte Işığın ve Sarı Rengin Plan, Strüktür ve Plastik Değerleri 82

2.5.9. Rönesans ve Barok Dönem 83

2.5.10. Barok Dönemi Sonrası 105

2.5.11. İzlenimcilik (Empresyonizm) Sanat Akımı ve Sonrası 110

2.5.12. 1960 Sonrası Sanat Akımlarında Sarı Rengin Yeri 127

2.6. RENKLERİN VE SARI RENGİN SERÜVENİ 136

2.7. RENGİN FENOMENİ 148

2.7.1. Sarı Renk Çeşitleri… 152

2.8. SARI RENGİN BOYA KAYNAKLARI 155

2.8.1. Boya Kaynakları ve Çeşitleri 155

2.8.2. Bilinen Önemli Sarı Boya Kaynakları 159

2.8.2.1. Kök Boya 159

2.8.2.2. Safran (Crocus Tativus), Ejderha Kanı 160

2.8.2.3. Cehri(Rhamnus) 161

2.8.2.4. Pinar 161

2.8.2.5. Muhabbet Çiçeği (Reseda Luteola) 161

2.8.2.6. Sütleğen 162

2.8.2.7.Zırnık (Orpiment) 162

2.8.2.8. Aşı Boyası (Okr).....163
2.8.2.9. Hint Sarısı.....164
2.9. RENGİN EĞİTİM ALANINDAKİ YERİ VE SARI RENK 165
2.9.1. Işık-Renk ve Renkle Eğitimin Önemi 165
2.9.2. Çocuk Resminde Evreler ve Renk Kullanımı 167
2.9.2.1. Karalama Evresi.....167
2.9.2.2. Şema Öncesi Dönem.....167
2.9.2.3. Görsel Şekiller Çizim Dönemi (Şema Oluşturma).....169
2.9.2.4. Gerçekçilik Dönemi 169
2.9.2.5. Mantıksal Dönem.....169
2.9.3. Rengin Eğitimdeki Önemi ve Yeri 170
III. BÖLÜM 174
YÖNTEM.....174
3.1. Araştırma Modeli.....174
3.2. Evren ve Örneklem 174
3.3. Veri Toplama Teknikleri 175
3.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması 175
IV. BÖLÜM.....177
BULGULAR VE YORUM 177
4.1. Ankete İlişkin Genel Bulgular ve Yorumlar 177
4.2. Kız Öğrencilere Ait Anket Verileri ve Yorumlar.....183
4.3. Erkek Öğrencilere Ait Anket Verileri ve Yorumlar 188
4.4. Ankette Karşılaştırmalı Analiz 194
4.5. Öğrenci Resimlerinde Sarı Rengin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....196
4.6. Kız Öğrencilere Ait Resim Verileri.....199
4.7. Erkek Öğrencilere Ait Resim Verileri 201
4.8. Resimde Karşılaştırmalı Analiz 204
V. BÖLÜM 206

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER 206

5.1. Sonuç ve Tartışma..... 207

5.2. Öneriler 210

KAYNAKÇA..... 214

EKLER..... 223

EK:1 ÇOCUK RESİM ÖRNEKLERİ 224

EK:2 ONAYLI İZİN BELGELERİ 233

EK:3 ANKET..... 236

EK:4 RESİM DEĞERLENDİRME FORMU..... 237

ÖZGEÇMİŞ

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. Birinci anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı. 177

Tablo 2. İkinci anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı. 177

Tablo 3. Üçüncü anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı 178

Tablo 4. Birinci anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı. 178

Tablo 5. Beşinci anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı. 179

Tablo 6. Altıncı anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı. 179

Tablo 7. Yedinci anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı. 180

Tablo 8. Sekizinci anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı. 180

Tablo 9. Dokuzuncu anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı. 180

Tablo 10. Dokuzuncu anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı 181

Tablo 11. On birinci anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı. 181

Tablo 12. On birinci anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı. 182

Tablo 13. Katılımcıların ailelerinin gelir durumları ve yüzdelik değerleri. 182

Tablo 14. Katılımcıların anne babalarının eğitim durumlarının yüzdelik değerleri. 183

Tablo 15. Kız Öğrencilerin birinci anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 183

Tablo 16. Kız Öğrencilerin ikinci anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 184

Tablo 17. Kız Öğrencilerin üçüncü anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 184

Tablo 18. Kız Öğrencilerin dördüncü anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 185

Tablo 19. Kız Öğrencilerin beşinci anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 185

Tablo 20. Kız Öğrencilerin altıncı anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 185

Tablo 21. Kız Öğrencilerin yedinci anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 186

Tablo 22. Kız Öğrencilerin sekizinci anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 186

Tablo 23. Kız Öğrencilerin dokuzuncu anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 187

Tablo 24. Kız Öğrencilerin onuncu anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 187

Tablo 25. Kız Öğrencilerin on birinci anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 187

Tablo 26. Kız Öğrencilerin on ikici anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 188

Tablo 27. Erkek Öğrencilerin birinci anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 188

Tablo 28. Erkek Öğrencilerin ikinci anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 189

Tablo 29. Erkek Öğrencilerin üçüncü anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 189

Tablo 30. Erkek Öğrencilerin dördüncü anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 190

Tablo 31. Erkek Öğrencilerin beşinci anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 190

Tablo 32. Erkek Öğrencilerin altıncı anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 190

Tablo 33. Erkek Öğrencilerin yedinci anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 191

Tablo 34. Erkek Öğrencilerin sekizinci anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 191

Tablo 35. Erkek Öğrencilerin dokuzuncu anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 192

Tablo 36. Erkek Öğrencilerin onuncu anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 192

Tablo 37. Erkek Öğrencilerin on birinci anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 192

Tablo 38. Erkek Öğrencilerin on ikinci anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri. 193

Tablo 39. Anket soruluna verilen cevapların karşılaştırılmalı analizi. 194

Tablo 40. Resim performansında sarı renk kullanım oranı ve katılımcı sayısı. 196

Tablo 41. Sarı rengin ışığın sembolü olarak kullanım değerleri. 197

Tablo 42. Sarı rengin nitelediği kavramların değerlendirmesi 197

Tablo 43. Sarı rengin biçimsel bir tasarım ilkesi olarak kullanımının değerlendirmesi. 198

Tablo 44. Sarı rengin ağırlıklı olarak kullanıldığı yerlerin değerlendirmesi. 198

Tablo 45. Resimde en ağırlı olarak kullanılan rengin sayısal değerlendirmesi. 199

Tablo 46. Kız öğrencilerin sarı renk kullanım oranları. 199

Tablo 47. Kız öğrencilerin ışığın sembolü olarak sarı rengi kullanım değerleri. 200

Tablo 48. Kız öğrenciler için sarı rengin nitelediği kavramlar 200

Tablo 49. Kız öğrencilerin sarı rengi biçimsel bir tasarım ilkesi olarak kullanım değerleri. 200

Tablo 50. Kız öğrencilerin sarı rengi ağırlıklı olarak kullandığı alanların değerlendirmesi. 201

Tablo 51. Kız öğrencilerin resimlerinde en ağırlıklı olarak kullandığı renk değerlendirmesi. 201

Tablo 52. Erkek öğrencilerin sarı renk kullanım oranları.....201

Tablo 53. Erkek öğrencilerin ışığın sembolü olarak sarı rengi kullanım değerleri. .202

Tablo 54. Erkek öğrenciler için sarı rengin nitelediği kavramlar.....202

Tablo 55. Erkek öğrencilerin sarı rengi biçimsel bir tasarım ilkesi olarak kullanım değerleri.....202

Tablo 56. Erkek öğrencilerin sarı rengi ağırlıklı olarak kullandığı alanların değerlendirmesi. 203

Tablo 57. Erkek öğrencilerin resimlerinde en ağırlıklı olarak kullandığı renk değerlendirmesi 203

Tablo 58. Resim performansı sonuçlarının karşılaştırmalı analizi. 204

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Huang-Di (Sarı İmparator)…….30

Şekil 2. Ülkelerin Bayrakları…….…..…32

Şekil 3. Eski Türk Devletleri Bayrakları……..……33

Şekil 4. Krişna……..37

Şekil 5. Budistlerin Haç Mevsimi……...…….38

Şekil 6. Kuran-I Kerim…….39

Şekil 7. İ.Newton'un Opticks Kitabının İç Kapağı……...54

Şekil 8. Işığın Prizmadan Geçişi……..55

Şekil 9. Sınırların Tek Bir Yön İle Karşılaşması Durumu……..…..56

Şekil 10. Fon Olarak Siyah Ve Beyazın Manipüle Edilmesi Durumu……...56

Şekil 11. Goethe'nin Renk Diyagramı……...…….57

Şekil 12. Oswald'ın Üç Boyutlu Renk Strüktürü……..…….57

Şekil 13. Munsell'in Üç Boyutlu Renk Strüktürü……..59

Şekil 14. Runge'nin Renk Küresi…….…..61

Şekil 15. Lascaux Mağara Resimleri……..…64

Şekil 16. Ağız Açma Töreni……..……...…..69

Şekil 17. Talos'un Ölümü, Jatta Müzesi, Ruvo Di Puglia ……...……...71

Şekil 18. Vetti Evi Freski, Pompe……...……73

Şekil 19. Menander Freski, Pompei……...……73

Şekil 20. İmparator Iustianus Mozaiği, San Vitale, Ravenna……...…..77

Şekil 21. Mozaik, Gala Placidia, Ravenna……..78

Şekil 22. İmparator Konstantin, İsa Ve İmparatoriçe Zoe, Ayasofya, İstanbul…..…78

Şekil 23. Muhammed'in Yeğeni Hz. Ali İle Kızı Fatıma'yı Evlendirmesi, Siyer-İ Nebi……..…….……..80

Şekil 24. Muhammed'e Peygamberlik Mührünün Vurulması İçin Gelen Üç Melek, Siyer-İ Nebi……..……81

Şekil 25. Ziyaret, 12.Yy. Chartres Katedrali……...……...82

Şekil 26. Meryem Ve Çocuk İsa, Masaccio…….……..…….85

Şekil 27. Güneş Ve Ay Işığı Diyagramı, Leonardo Da Vinci, Codex…….....…...86

Şekil 28. Son Akşam Yemeği, Leonardo Da Vinci, Santa Maria Della Grazie Manastırı Yemekhanesi, Milano…….…87

Şekil 29. Narlı Meryem, Botticelli, 1487, Uffizi, Floransa……....89

Şekil 30. Giorgione, Fırtına,Akademi, Venedik……...…..89

Şekil 31. İsa'nın Soyunduruluşu, El Greco, 1577-79, Toledo……..….91

Şekil 32. Saman Arabası, Hieronymus Bosch, 1485-90, Prado Müzesi, Madrid..…92

Şekil 33. Mesih'in Alınması, Giotto……..…….95

Şekil 34. Son Akşam Yemeği, Hans Holbein…….……95

Şekil 35. Ermiş Matta'nın Din Yolunda Öldürülmesi, Caravaggio…….……..96

Şekil 36. Çobanların Bağlılık Sunuşu, Georges De La Tour……..……...….97

Şekil 37. Cizvitlerin Misyonerliğine Alegori, Andrea Pozzo, San İgnazio Kilisesi...98

Şekil 38. Belshazzar'ın Şöleni, 1635, Rembrandt, National Gallery, Londra…….99

Şekil 39. Gece Bekçileri, Rembrandt……..……...100

Şekil 40. İnci Kolyeli Kadın, 1664, Vermeer,Gemaldegalerie, Berlin…….….103

Şekil 41. Şarap Bardaklı Kız, 1958-60, Vermeer,Gemaldegalerie, Berlin…….…..103

Şekil 42. Peyzaj İle Orfeus Ve Euridice, 1650-51, Poussin, Louvre Müzesi, Paris……...…104

Şekil 43. 3 Mayısta Kurşuna Dizilenler, 1814, Del Prado Müzesi, Madrid…….....106

Şekil 44. Temeraire, 1839, Turner, National Galery, Londra……...109

Şekil 45. Tufan'dan Sonraki Sabah, Turner , Londra, The Tate Galeri……..….110

Şekil 46. Şekil 1. İngiliz Parlamentosu, 1901, 1903, 1904, Monet…….....…...112

Şekil 47. Moulin De La Galette'de Dans, 1876, P.A. Renoir, Orsay Müzesi, Paris……...113

Şekil 48. Teras Kafe, 1888, Van Gogh, Kröller-Müler Müzesi, Otterlo ……..…..115

Şekil 49. Ayçiçekleri, 1888, Van Gogh, National Galeri, Londra……....116

Şekil 50. Sarı İsa, 1889, Paul Gauguin, Albright-Knox Art Galeri……..117

Şekil 51. Sarı Kaplan, 1912, Franz Marc, Stadtische Galeri, Münih…….……...121

Şekil 52. Sarı İnek, 1911, Franz Marc, Guggenheim Müzesi, New York……121

Şekil 53. Sarı, Kırmızı, Mavi, 1925, Kandinsky,Uluslararası Modern Sanatlar Müzesi,Paris.....122

Şekil 54. Victory Boogie-Woogie, 1942-44, Mondrian, Gemeente Müzesi…...….124

Şekil 55. Cadde,1914.Chirico,Özel Koleksiyon……...125

Şekil 56. Piazza, 1913, Chirico, Ontario Sanat Galerisi, Toronto…….....125

Şekil 57. Gestalt, 1970, Victor Vasarely……...130

Şekil 58. Monogold, 1961, Yves Klein……...……..131

Şekil 59. Yüksek Voltajlı Resim, 1965, Martial Raysse, Van Gogh Museum, Amsterdam.....……132

Şekil 60. Vincent, Robert Moskowitz……...……134

Şekil 61. İsimsiz, Dan Flavin, 1972, Guggenheim Müzesi, New York…….…...134

Şekil 62. 25'in Diyagonali, 1963, Dan Flavin…….…….134

Şekil 63. Dumfriesshire, Andy Goldsworthy……135

Şekil 64. Şanslı Bayan, 1990, Charles Bell…….…….136

Şekil 65. Yahudilerin Takmaya Mecbur Bırakıldığı Sarı Yıldız……..139

Şekil 66. Sarı Rengin Diğer Renkler Üzerindeki Etkileşimleri……151

Şekil 67. Korkunç İvan…….….154

Şekil 68. Safran Toplayanlar Freski, Minos Uygarlık Dönemi, Xeste3…….…..156

I. BÖLÜM

GİRİŞ

Renk öncelikle doğal varlığın önemli görsel bir özelliğidir. Tüm canlılar onunla iç içedir ve yaşamsal enerjiyi onda arayıp bulurlar. Etrafa bir göz atıldığında tüm varlıkların kendilerine özgü renklerle donanımlı olduğu görülür. Dokunulan, kullanılan her şeyde ister yaşamsal olsun isterse yaşamsal olmasın renk vardır. İnsan ve birçok canlı varlık onunla yaşar ve hayata tutunur. Maddeyle özdeş olan renk, yalnızca maddeye hükmederek görsel etki yaratmakla kalmaz onun ötesine geçerek insanın ruhsal yapının da en etkili elemanı olur. Nasıl ki yaşamsal olan ışıksız bir dünya düşünülemezse renksiz bir dünya da düşünülemez.

Renk ilk önce bir tabiat olayı olarak vardır. Fizik olayı olarak ortaya çıkar ve kimyasal etkileşimlerle var olur. Bu nedenle nesne-ışık ilişkisi rengin temel yapısını oluşturur.

Sanatsal üretimler başta olmak üzere tüm etkinliklerde renk beğenisi zaman ve mekâna göre farklılıklar gösterir. Nerede, hangi iklimde, hangi kültür katmanında ve hangi teknolojik gelişmeyle iç içe bulunulmuş olma durumuna göre değer kazanır. Bu koşullanmalarda sosyal, siyasal ve dini etmenler beğeninin temel dayanağını oluşturur. Felsefeciler ve sosyologlar bu konuda ortak bir noktada birleşirler. Tarihi devirlerdeki beğeniler ile günümüz beğenileri çoğu zaman örtüşmez. Tüm bunlar topluma mal edilebilecek bir norm oluşturulmasında temel beğeninin alt yapısını oluşturur. Örneğin eski Amerika yerlilerinin önem verdiği renkler ile Kuzey Avrupa günümüz insanlarının önem verdiği renkler bu anlamda farklılıklar gösterir. Bunda kültürel ve iklimsel özelliklerin etkileri görülür. Renkli bir dünya isteği, insanı bu koşullara göre boya arayışına yönlendirir. Burada, kültürel birikimlerin sonucu olarak görsel etkilenmeler söz konusu olurken bir varsayım olarak genetik geçişlerin de olabileceği üzerinde durulmaktadır. Bu karmaşık tablo içerisinde renk beğenilerinin farklılıklar gösterdiği ve tercihlerin buna göre kaba çizgilerle ayrıma uğradığı görülür.

Birbirlerinden ayrılmayan ışık ve onun bir ürünü olan renk, görsel olarak değerlendirilirken tek bir renk gibi algılanan ışık bütünsel olarak renklerin temel kaynağıdır.

İnsanı ruhsal dünyasında içsel ve dışsal etkileriyle aydınlığa götüren sarı renk, sanatta ışıksal çözümlerde öne çıkarken tarih boyunca güneş, tanrısal ışık ve güç simgesi olan kıymetli maden altınla eşleştirilmiştir. Görsel sanatlarda ve endüstriyel ürünlerde yaratıcı öğeler arasında önemli bir yer tutan bu renk, ışık ile özdeşleşmiş olarak geniş bir kapsamla incelemeyi gerektirmektedir. O, sadece özdeksel yapısı ile estetik sanatsal etkinlikler oluşturduğu için değil fizikte ve endüstrideki yapıcılığı ve önemi ile de değerlendirilmelidir.

1.1. Problem

Sanatsal yaratmada nokta, çizgi, renk, doku, leke, ışık-gölge, estetik gibi öğeler; yaratıcılık, sanat ve sanat eğitimi açısından oldukça önemlidir. Bu öğelerin genel kültürde, güzel sanatlarda, çeşitli endüstriyel sanatlarda ve sanat eğitiminde kalıcı bir şekilde öğrenilmesi gerekmektedir. Ne yazık ki genel olarak eğitim sistemimiz bu gün bile iki veya üç metropol dışında yeni seçenekler üretmekten ve yaratıcılıktan uzak bazı kalıplara bağlı yürütülmektedir. Sonuç olarak sanatı anlamayan, sanatsal öğeleri tanımayan ve belli bir kültürel birikime sahip olmayan bireyler yetişmektedir. Bütün bu olumsuzlukların giderilmesi için biçim yanında renk eğitimindeki süregelen tutarsızlık ve eksik uygulamaların sebeplerinin neler olduğunun sorgulanması gerekir. Yöntemleri nerede ve nasıl uygulanırsa uygulansın problemler en aza indirilmelidir.

Renk konusu ile ilgili kapsamlı ve detaylı Türkçe yayınların yeterli düzeyde olmayışı da bu tezin hazırlanmasını gerekli kılmıştır. Mevcut kaynaklar ya tarihsel ya kimyasal ya da sanatsal olmak üzere gruplandırılarak tek taraflı hazırlanmıştır. Renk konusu daha önce ülkemizde derinlemesine incelenmemiş, geliştirilmemiş ve onun üzerine fazla eser verilmemiştir. Hâlbuki dünya literatürü tarandığında bilhassa son yıllarda renk konusuna eğilimin arttığı ve önem verildiği anlaşılmaktadır. Böylesine geniş bir konu, elbette ki bir çerçeve dahilinde sınırlandırılmalı moda, tekstil sanayi, güzel sanatlar gibi branşlara göre uzmanlık alanlarında yer almalıdır; fakat rengin

ışık ile olan ilişkisi, tarihi, fiziksel ve kimyasal özellikleri, psikolojik etkileri, sosyal yaşam içindeki yeri hakkında bilgi edinilmeden, gerekli alt yapı kurulmadan belli bir alanda uzmanlaşmanın olamayacağı bilinmelidir.

Genel olarak renklerin özellikle sarı rengin güzel sanatların başta gelen elemanlarından biri olması, moda ve yaşamsal etkinlikleri ile resim eğitimindeki öneminin ortaya koymak için bu tez konusu seçilmiştir.

Ülkemizde bu konuda önemli mesafeler kat edilmesine rağmen sarı rengin özellikle ışığın sembolü olarak kullanımı ve niteliksel özelliklerinin doğru analiz edilmesi gibi nedenlere bağlı kaynak, doküman, bilgi ve araştırmanın eksikliği görülerek bu tezin hazırlanması yoluna gidilmiştir.

Sarı rengin sanatta, toplumsal yapıda, insan psikolojisinde, dinsel değerlerde ve eğitim sisteminde ki anlamı nedir? Probleminin çözümü yoluna gidilmiştir.

1.2. Alt Problemler

Özellikle rengin fiziksel, kimyasal, psikolojik, sosyolojik analizlerinin her açıdan ele alındığı temel kaynakların ihtiyaca cevap verecek ölçekte Türkiye arşivlerinde bulunmaması.

Orijinal kaynaklardan yapılan yanlış veya eksik çeviriler sebebiyle yetersiz ve güvensiz olan ikincil kaynaklardan faydalanmak zorunda kalınması.

Dolaylı kaynak kullanımı ile yazım veya çeviri hatalarının da tekrarlanma riskinin bulunması.

1.3. Amaç

Tezin ağırlıklı konusu sarı renk olmakla beraber renklerin tek başına bir anlam ifade etmeyeceği ve yan yana geldikleri zaman ancak değer kazanacakları bilindiğinden sarı rengi, renk kategorisi içerisinde değerlendirerek bu yelpazede ona geniş bir yer açılmak istenmiştir.

Bu araştırmada başta sarı renk olmak üzere renk ile onun eğitim sürecindeki ve endüstriyel süreçteki yeri, birçok açıdan incelenmiş ve insan yaşamındaki önemi

tespit edilmek istenmiştir. Renk-ışık ve ışınımın nedenlerinin fiziksel ve yapısal değerleri ile kaynakları ve kimyasal yapıları incelenerek ışık ve onun görsel değeri olarak sarı rengin, sanat eserlerinde plan, strüktür, modle, modülasyon, volüm ve perspektif gibi elemanların yaratılması yanında eğitimdeki yeri, insan üzerindeki psikolojik önemi, toplumların kültürel yapısında ve din ile geleneklerdeki yerinin belirlenmesi amaçlanmıştır.

Bu araştırmada elde edilen somut verilerle sarı rengin kullanım alanları, toplumsal ve siyasal sistemdeki yeri, inanç faktörüne etkileri, insan psikolojisindeki önemi ve sanat eğitimindeki yeri tespit edilmeye çalışılmıştır.

1.4. Önem

Sarı rengin elde edilebilmesi için kullanılan doğal kaynaklar veya kimyasal yöntemler yanında arkeolojik ve antropolojik bilgiler ışığında geçmiş dönemlerde kullanma yöntemleri (Örneğin: aşı boyası, Hint sarısı, safran, kök boya, cehri vb.) siyasal, sosyal ve dinsel yaşamdaki yeri ile kavramsal etkinliğinin ortaya konulması ve bu veriler doğrultusunda sanat etkinliklerindeki anlamı ve yerinin incelenmesi önemli bir kültürel faaliyet olarak değerlendirilmiştir.

Bu inceleme sonucunda elde edilen veriler doğrultusunda ve uygulamanın ışığında Türkiye'de sanat eğitiminde eksikliği hissedilen deneysel renk eğitimi, uygun metot ve programla bir eğitim hizmeti yerine getirilmiş olacaktır. Aynı zamanda geçmişten günümüze birçok sanat eserinde ışığın sembolü olarak sarı rengin nasıl kullanıldığı, çocuk resminde de bu rengin ne derece ışık sembolü olarak yer aldığının saptanması açısından önemli bir çalışma olarak uzun süreli bir araştırmaya girişilmiştir.

1.5. Sayıltılar

Araştırmada kullanılan kaynaklar, ulaşılamayan bazı önemli eserlere bibliyografik özellik taşıyacaktır.

Araştırmada kullanılan anket formu, öğrencilerin başta sarı renk olmak üzere renklere bakış açılarını ölçebilecek durumdadır.

Katılımcılar, araştırmada kullanılan anket formuna doğru ve samimi cevap vermişlerdir.

Araştırma kapsamında seçilen ilköğretim okullarının sayısı yeterli bulunmuştur.

Değerlendirme kriterleri, sarı rengin kullanım alanlarını ölçmeye yeterlidir.

1.6. Kapsam ve Sınırlılıklar

Bu çalışma, 2006 -2010 eğitim öğretim yılı ile sınırlıdır.

Genel değerlendirmede Paleolitik, Neolitik, Antikçağ, Roma İmparatorluğu, Bizans İmparatorluğu, Ortaçağ, Osmanlı İmparatorluğu ve Rönesans dönemlerinden günümüze uzanan süreçte sarı rengin kullanım tarihine geniş bir perspektiften bakılarak esas olarak ışık-renk ilişkisine dayalı dönem olan Empresyonizm'den günümüze kadar olan süreçte sanat eserlerinde, modada, endüstride ve sosyal yapıda sarı rengin kültür ve tarih alanlarındaki önemi ve yeri incelenmiştir.

Sanat eğitiminde renk konusunun işlenişi ve onun imgesel kullanım alanlarının incelenmesinin tespiti İstanbul ili Kartal ilçesinde bulunan üç resmî ilköğretim okulu 7. sınıf öğrencileri ile sınırlıdır.

II. BÖLÜM

2.1. IŞIK VE RENGİN TANIMI

Renk bilgisi ve ona bağlı bilinçli üretim ve kullanımının uzun bir geçmişi vardır. İlk anda bir ürün nesnesi gibi algılanıyor olsa da çok boyutlu ve şifresel özellikler taşıyan bir fenomen olduğu bilinmekteydi. İnsan yaşamında çok çeşitli gereksinimlerin temel öğesi oluyordu. İlk olarak, üretim öncesi fayda elde etme söz konusuydu. Daha sonraları ise sanat yapma ve üretime geçme aşamasında değerler ortaya koymak için araç halini almıştır. Bu süreçte nesnel değer olarak ürünün kalitesini daha çok güçlendirme aşamasındaki çabalara bakınca ve tarihine göz atınca bilinen en eski dönem olarak Paleolitik ve Neolitik devirlerde kullanılmış olduğu bize ulaşan belgelerden anlaşılmaktadır. Mağara duvarları, kutsal kaya yüzeyleri, savaş aletleri, kıyafetler ve bedensel süslemeler bu dönemlerin tipik uygulama örneklerini ortaya koyarlar. Renklerin kullanılış yöntemleri toplumların dünya görüşlerine, malzemenin elde ediliş koşullarına ve mevcut olanaklara uygun olarak sürdürülmekteydi. İnsan, doğadan elde edebildiği mineral, hayvansal ve bitkisel malzemelerden boya ve renk üretiyor veya renk veren malzemeleri doğrudan kullanıyordu. Renk ve kullanımının bu ilkel ve başlangıç dönemleri, zamanla toplumsal yaşamda ilerlemeler kaydedildikçe çeşitlenip artmış, endüstride ve sanatta bir sektör olarak gelişmiş ve öne çıkan etkin malzeme halini almıştır. Renk sözcüğü Farsça "reng" kelimesinden alınmıştır. Işık ile renk farklı anlamlar ifade etseler de fizik ve kimyaları itibariyle birbirleri ile örtüşen özellikler taşırlar.

> Renk, "Cisimlerin yansılanan ışık ışınlarınca farklı dalga boylarında olması nedeniyle gözde oluşan duyumlardan her biri sarı, turuncu, kırmızı, mavi, mor, kayısı rengi, kiremit rengi, su rengi, kül rengidir. Bu duyumların siyah, beyaz ve onların tonlarının dışında kalanları" olarak da tanımlanmaktadır (Axis Ansiklopedisi, 2000, cilt:3, s.1508).

Başlangıçtan beri rengin oluşumundaki etkenlerin neler olduğu konusunda çeşitli görüşler ileri sürülse de XVII. yüzyıldan itibaren bilhassa ışık-renk ilişkisinin doğru açıklanmış olmasıyla renk kavramına bilimsel bir açıklık getirilmiştir. Bu yüzyıldan itibaren de ışık ve renk kavramları birlikte açıklanmaya başlanmıştır. Bu gelişme hem fizik kuralı olarak birçok konuya ışık tutmuş, teknolojide yeniliklere yol açmış,

optikte gelişmeler sağlamış hem de güzel sanatlarda yeni ufuklar açmıştır. Ayrıca renk kimyasına katkılar sağlamış ve yeni bir sektör oluşturarak daha önceden sürdürülen ham maddeye bağımlı boya ticaretine de yeni boyut kazandırmıştır. Günümüze gelindiğinde ise sanayi devrimi ve elektronik çağ ile yeni teknolojik ürünler için yeni bir boyama ve kaplama tekniği geliştirilmiştir.

2.1.1. Işığın Fiziksel Analizi

Işığın birinci kaynağı güneştir ve tüm canlıların da var olma nedenidir. Güneş'te sürekli devam eden termonükleer patlamalar hem sistemin ışık kaynağını meydana getirmekte hem de ona bağlı gezegenlerin uzayda sistematik hareketlerini sağlayan çekim gücünü devam ettirmektedir. Güneş sisteminde mevcut olan her şeyin onun gücüyle var olduğu bir gerçektir. Yaşamın gereği ısı, mevsimsel değişimler ve daha pek çok neden ona bağlıdır. Güneş ışığı sadece dünyanın değil onun bulunduğu sisteminde var olmasında temel öğedir. Kısaca bu ışık kaynağı "çok büyük hızla yayılan dalga, ya da foton denilen parçacıklar topluluğudur" (Gelişim Hachette, cilt:5, s.1820).

> "Işık, serbest kalmış ve foton tanecikleri olarak saniyede 300.000 km hızla yayılan enerjidir. Pek çok farklı dalga boyu ve frekans içeren bir bileşimdir. Beyaz diye algılayıp kavramsallaştırdığımız ışık enerjisi, renk dediğimiz birçok frekansın girişimidir" (Atalayer, 1994, s.165).

Uzayda belli bir kaynağa bağlı olmayan ışınlar vardır. Tüm bunlar fışkıran ve sıkışmış gazların güçlü şok dalgaları neticesinde ortaya çıkmaktadırlar. X ışınları en önemli olanıdır ve genel tanımıyla ışınım yayan gökcisimlerinin verileridir.

> "X ışınlarının kaynağı çeşitlidir ve birinci kaynak güneştir; fakat güneş en zayıf X ışık kaynağıdır. Bu güne kadar 150' den fazla X ışık kaynağı tespit edilmiştir. Süper novalar, pulsarlar ve genç yıldızlar genel olarak X ışın kaynağıdırlar. Süpernova patlamasında sıkışan gazlar saniyede birkaç bin km. hızla dışarı fışkırırken oluşan yıldızlar arası gaz güçlü şok dalgalarının etkisiyle ısınır ve X ışını salabilecek sıcaklığa ulaşır" (Ana Britannica, 1990, cilt:22, s. 229).

X ışını, yüksek enerjili elektronların bulundukları ortamda iletişime geçmelerinden kaynaklanır. Bu ışın 10 nanometre dalga boyu ile 100 nanometre dalga boyu arasındaki değişen fotonlardır. Bir diğer ışın ise gama ışınlarıdır; fakat nedeni henüz bilinmemektedir. Bunların dalga boyu, X ışını dalga boyundan çok daha kısadır. Bu

çeşitlilik içerisinde şimşek çakmaları da güçlü bir ışık kaynağıdır. Temel olarak ışık uzaysal kaynaklıdır; fakat bunların dışında yapay olarak lazer gibi mekanik yöntemler de mevcuttur. Belli bir kaynağa bağlı olmayan ışık, yüksek sıcaklıktaki cisimlerin ışınımları ile ortaya çıkar. Cismin elektriği ve gazları boşalınca ışık üretilir. Yani cisim daha yüksek enerjili bir düzeye geçerken atom ayrışması sürecinde yeterli enerjiyi boşaltması ışınımı ortaya çıkarır ve bu da cismin renk yapısını etkiler veya çözümler. Doğal ışık yani doğrudan güneş ışığı, dalga boyları itibariyle tek renkli ve tek ışınımlı basit bileşiklidir. Işık-renk ilişkisinde bilimsel ve objektif değerlendirme basit olarak bu tek renkli ışığa göre yapılmaktadır. Işınım, uzayı kaplayan esirden var olan ve onun dalgalarından yayılan bir tür cisim olarak veya X ötesi bir oluşum olarak tanımlanmaya çalışılsa da burada göreceli olarak güneş ışığını doğrudan kaynak kabul ederek ışığın renk ile olan ilişki boyutu öne çıkarılmıştır. Aslında yukarıda bahsettiğimiz gibi ışık kaynağı olabilen uzay cisimleri pek çoktur. Bunlara gök adalar, yıldızlar, elektromanyetik tayf, pulsarlar ve süper novalar örnek gösterilebilir.

> Deneysel olarak sürdürülen ve varılan bilimsel açıklamalardan da anlaşılabileceği gibi ışık ve rengin birbirlerini etkileyen değerleri nedeniyle "Rengin, cisimlerin özgün özelliği olmadığı vurgulanmakta ve fizyolojik özelliği itibariyle terimin üç öğeye bağlı olduğu izah edilmektedir. Bunlar görsel sistem, bir kaynağa bağlı ışık ve bunların birbirleriyle ışığı oluşturan çeşitli ışınımları soğurma, süzme, yayma, yansıma, kırma ve girişim oluşturma özelliği olan ortam"dır (Dictionarrie Larousse, 1994, s.2001).

Yukarıdaki üç öğe, ışığın etki nedenlerini açıklamaya çalışmaktadır. Işığın renk ile bütünleşip görünüm kazanması ise cisimlerin renk almaları ile anlaşılmaktadır.

Gün ışığı ile yapay ışıklar, cisimlerin görünür olmasında farklı sonuçlar ortaya çıkartabilir. Bu farklı ışıklar, cisimlerin görünüm veya moleküler yapılarını aynı derecede etkilemez; ancak bir farklılık yaratabilirler. Ancak bu hassas bir noktadır ve farklı bir renklilik nüansına sebep olur. Cismin algılanan rengini tarif etmek de kolay olmaz ve farklılıklar kaçınılmaz olarak daima mevcut olabilir. Elektrik, neon lambaları, mum ışığı, lazer ve bunlar gibi yapay ışık merkezleri farklı yüzeysel ışınım ve farklı ışıklı renk ortaya koyarlarken maddenin yapısal değişikliğini (botanik dışında) etkilemezler.

Işık olayına, ilk defa 17.yy. da İsaac Newton (1642-1727) tarafından doğru olarak açıklık getirilmiştir. Esas meslek olarak matematiği seçen ve döneminde mesleğinin zirvesine çıkan Newton, doğanın gizlerini çözmeye yönelmiş matematiğin yanında optiğe de büyük önem vermiştir. Halk dilinde ebemkuşağı veya gökkuşağı denilen tayfın, güneş ışığının yağmur sonrası havadaki su zerrecikleri üzerinde prizma yöntemine uygun tarzda yedi ışık rengine ayrılıyor olması bilindiği halde bunun nedenleri açıklanamıyordu. Newton, ışık ve tanımı konusuna büyük bir yenilik getirmiş ve Aristoteles'ten beri ilk ve en büyük gelişmeyi ortaya koymuştur. Newton, optiğin bilimsel durumunu incelemeye, prizmada güneş ışığının renklere ayrışması ve ikinci bir prizmayla ayrışan bu tayf renklerinin tekrar toplanarak beyaz ışığa dönüştürülmesi deneyi ve incelemesi ile başlamıştı. Bir gün, pencere panjuruna 3 mm.lik bir delik açmış ve bu delikten karanlık odaya giren güneş ışığının önüne prizma koymuş ve tayfın karşı duvara şerit biçiminde düştüğünü görmüştür. Bu deneyi tekrarlamış, bir prizmadan geçirdiği beyaz ışığın tayf renklere ayrıldığını ve ikinci bir prizmayla tayfın tekrar beyaz ışığa dönüştüğünü ispatlamıştır.

Newton bu deneyimi ilk önce bir makale ile tanıtmış ve 1686'da "Philsophae Naturalis Principia Mathamatica"(Doğa Felsefesinin Matematik İlkeleri) kitabını yazmıştır. Principia isimli bu eserinde, "Benim amacım, ışığın özelliklerini hipotezlerle açıklamak değil uslamlama yoluyla önermek ve deneylerle kanıtlamaktır" demiştir (Christianson, 2008, s.63). Newton, 1704'te yayınladığı 'Opticks' isimli eserinde ışığa daha fazla yer vermiştir. Tayf ve mercekler üzerinde dururken ve tayfın renklerini açıklarken gözün çalışma yöntemlerine de açıklama getirmiştir. Bu dâhi bilgin yeni bir çığır açmıştı. Einstein'ın "Şanslı Newton, bilimin mutlu çocuğu; onun için doğa rahatça okuyabildiği açık bir kitap" dediği Newton:

> "Eğer doğa çok basit ve kendi içinde uyumluysa küçük cisimlerin (ışığın tanecikleri dahil) hareketlerini düzenleme yöntemi, büyük cisimlerin (güneş, ay ve gezegenler) hareketlerini düzenleme yöntemleri de aynı olacaktır" demiştir (Christianson, 2008, s.137).

Newton aynı zamanda deneylerle tanecik kuramını geliştirdi. Buna göre ışık demeti cisimlerin yüzeylerine vurduklarında tayfın renklerini oluşturan çok küçük parçacıklardan yani tercihlerden oluşur.

> Işıkla ilgili esiri tanımlarken ise "Yoğunluğu havadan çok daha az, esenliği ise çok fazla olan esir görülmez, hissedilmez. Her yerde bulunmakla birlikte güneş, yıldızlar ve gezegenler gibi yoğun cisimlerin içinde, bu gökcisimlerinin arasındaki bölgelerde olduğundan daha seyrektir." demiştir (Christianson, 2008, s.63).

Bu bilgilerden anlaşılacağı gibi ışık ve renk birbirlerinden ayrı unsurlar değildirler ve rengin oluşumunda ışık faktörünün önemli bir rolü vardır. Bilinen belli bir kaynağa veya belirsiz kaynağa bağlı olan ışık yüksek sıcaklıktaki cisimlerin ışınımları ile de ortaya çıkar. Cismin alevi, elektriği, gazı boşalınca ışık üretmeye başlar. Cismin daha yüksek enerjili bir düzeye geçmesi ile onun atomlarının ayrışması başlar ki bu süreçte yeterli enerjiyi boşaltması ile ışınım ortaya çıkar. Bu ışık olayı sırasında da cismin renk yapısı çözümlenip renklilik veya renk değişimlerinin oluşmaya başladığı görülür.

Işık ve maddenin renk ilişkisinde renklenme, bugün için gelinen noktada büyük mesafeler kat edilmiş olmasına rağmen tam olarak açıklanamamıştır. Ne var ki İ.Newton ile başlayan gelişmede pek çok bilgiye sahibiz. İ. Newton , "Doğa Felsefesinde Matematik İlkeleri" (Philosphiae Principia Mathematica) isimli eseri ile A.Einstein'ın görelilik kuramını geliştirme sürecine (kuantum mekaniği E= mc kare) kadar gelinen süreç, bu konuda en büyük ufku açmıştır.

2.1.2. Rengin Fiziksel ve Kimyasal Analizi

"Renk, genel anlamda cisimlerin yansıttığı ya da yaydığı ışığın gözle algılanmasına ilişkin, ton, parlaklık, doymuşluk olmak üzere üç nitelikle betimlenen özelliktir." (Ana Britannica, 1990, cilt:18, s.350). Bu kısa tanım, gözün algıladığı ışık ve ona bağlı rengi diğer bir açıdan ele almayı, onun fiziki yapısından çok nasıl algılanabildiği üzerinde durmayı gerektirmektedir.

Renk; ışığa bağlı olarak eşyanın duyarlılığı ve tepkimesidir, diye de tanımlanabilir. Bazı görüşlere göre eşyanın rengi vardır ve ışık sayesinde gözümüz onu algılar. Halbuki renk, ışık kaynağına göre var olan ve ışığın var ettiği bir olgudur. Artık günümüzde renk ile ışığı birbirinden ayrı unsurlar olarak düşünmek doğru değildir. Ancak bazı canlıların çeşitli nedenlere bağlı olarak kendi ürettikleri yön tayin etmek ve kamuflaj amacıyla veya karşı cinse çekici hale gelmek için renkli görünüm

almalarını, botanikteki renksel değişimleri bununla karıştırmamak gerekir. Bu olay güdüsel ve anatominin bir tepkimesi olarak ortaya çıkmaktadır.

> "Fizikte renk, elektromagnetik ışınım tayfının insan gözünün algılayabildiği bölgesinde yer alan dalga boyları ile ilişkilidir. Elektromagnetik ışınım tayfının görünür bölgesindeki ışınım, ışık olarak adlandırılır; bu bölge tayfin 400-700 nanometre arasındaki çok dar bir dalga boyu aralığını kaplar (1-nm= nanometre=10 üzeri 9m). Bu aralıktaki dalga boyları göz tarafından değişik renklerde algılanır." (Ana Britannica, 1990, cilt: 18, s.350).

Elektromanyetik ışınım tayfı, dalga boylarıyla ilişki içerisinde yer alır. Dalga boyu uzun olandan kısaya doğru; yani kırmızı-turuncu-sarı-yeşil-mavi-lacivert ve mor sıralanır. Bu konu ilk defa eski Mısır, Mezopotamya ve antik çağ bilginlerinin de bir ölçüde uğraşı alanları içerisinde yer almış, renk ayrımının ve sıralanmasının da üzerinde durulmuştur.

Elektromanyetik tayfta turuncu ile yeşil arasında yer alan sarı rengin dalga boyu 565-590 nanometredir. RGB değeri "255;255;0" ve CMYK değeri ise "0;0;100;0" dır.

Işığa bağlı renk olgusu, ışığın madde üzerindeki etkisi ile iyonlaşma veya atom ayrışması sonucu maddenin renkli durum alması ile gerçekleşir. İlkçağlarda Platon'un ve Pythagoras'ın gözden çıkan bir ışığın nesneler üzerindeki etkisi ile ilgili olduğu açıklamaları kabul görmüş olsa da esas olarak Epikuros gibi filozoflar tarafından cisimlerden hızla yayılan küçük parçacıkların göze doğru yayılması şeklinde açıklanıyordu. Bu parçacıklar, ışık zerrecikleri anlamına geliyordu ve maddenin renk çözümüne etkilerinin neler olduğu, fiziki oluşumunun nedeni tam olarak açıklanamıyordu. Bu düşünce Ortaçağın sonlarında yeni bir anlam buldu. Cisimlerin, ister güneş ışığı isterse güçlü yapay bir ışıkla yüksek enerjili bir düzeye geçmesi ve bu geçiş sürecinde enerjisini boşaltarak ışınım ortaya koyması ile cismin renk çözümüne bir anlam getirdiği açıklandı.

Işık dalgaları cisimlerin moleküler yapısını, elektronlarını bir ölçüde etkileyerek onda renk veya renklilik oluşumuna yol açar. Bu izahı zor ve karmaşık durum, maddenin renk duyarlılığını etkileyip belirlerken ışığın kimyasal etkilerinin, rengin ortaya çıkmasında esas unsur olduğunu açıklar. Cisimlerde atomların dizilişleri ışığın soğurulmasına sebep olur. Maddenin iyonları belirli ışık renklerini tutar, soğurur. Renklilik ve renk merkezleri oluşmasında, X ışınları önemli rol üstlenir.

Kayaçların moleküler oluşumundaki renklenme ve bitkilerin genetik yapısında oluşan değişimler, bu konuda ileri sürülen görüşleri güçlendirmektedir.

> "Jeolojik süreçler, değişmeyen döngüler biçiminde gelişir; Yer yuvarının yüzeyindeki ve içindeki kimyasal elementler, mineraller ve kayaçlar tekrar tekrar dağılır. Yer yuvarının içinde gerçekleşen süreçler örneğin başkalaşım ve dağ oluşumu yeryuvarının içindeki ısı enerjisinden kaynaklanır. Yüzeydeki süreçler, örneğin ayrışma, Güneş'in enerjisi tarafından harekete geçirilir" (Symes, 2005, s.10).

Bu bilgi, ısı ve ışığın kayaçlara etki etmiş olduğunu göstermektedir. Işık, renk oluşumunda önemli bir faktör olarak cansız maddelerin moleküler yapısını ve bitkilerin genetik yapısını etkiler. Yalnız ışık derken tüm ışımalar akla gelmeli sadece güneş ışığı ve onunla ilgili yansıyan ışıklar değil bilhassa maddenin genel yapısını etkileyen uzaysal X ışınları, şimşek ve yıldırımlar da söz konusu olmalıdır.

Prizmadan geçirilen ışığa dikkat edilince, renklerin ışık içerisinde var olduğu görülür. Bu aynı zamanda ışığın yapısını da özetler. Cisimlerin farklı renklilik durumları ise karmaşık olmakla beraber kısaca şöyledir: Işığın, cisimlerin içerisinden geçerken engellere takılarak kırılmalara uğramasında farklı iyonlaşma ve soğurulma ile cismin duyarlılığı farklı renk oluşumlarına sebep olur. Işık burada cisim tarafından ya emilir ya da renk olarak dışa yansıtılır. Bu yansımada dalga boyları farklıdır. Bu kırılma ve yansımalarda cisimlerin kimyasal yapıları veya biyolojik yapıları etkili olur. Bu arada cisimlerin özelliklerine göre manyetik yapılarının ve bitkilerin genetik yapılarının farklı etkileneceği göz ardı edilmemelidir.

Işığın renkle ilgili bir başka değerlendirmesi de eklemeli ve çıkarmalı sentezdir ve renk konusunda genel ifade içerisinde yer alır.

> "Işık renklerinin birbirleri ilk karışması, karışıma ışık eklendiği için bu olay eklemeli sentez olarak tanımlanır. Eklemeli sentezle elde edilen renkler daha açık olur. Pigment renklerinin birbirleri ile karışması ise karışımdan ışığın çıkmasına yol açar. Bu olay çıkarmalı sentez olarak adlandırılır. Çıkarmalı sentezle elde edilen renkler daha koyudur. Eğer siyan mavisi, macenta ve sarı gibi oldukça parlak üç pigment rengini birbiriyle karıştırırsak siyah renk elde ederiz" (Parramon, 2001, s.15).

Beyaz ışığın tayfta ayrışmasıyla yedi renk elde edilirken tekrar ikinci bir prizmada bu renklerin birleştirilmesi ile beyaz elde edilir. Bu renklerin boya pigmenti olarak karıştırılmasıyla da siyah ortaya çıkar. Yani siyah, ışıkla bağlantısı olmayan bir renktir. Bu ifadeler de göstermektedir ki rengin tek bir kaynağı yoktur; ancak başlıca

etken ışık ve onun başka bir versiyonu ışınımdır. Yani ışık, ışınım ve maddenin çözümü bize onun rengini vermektedir.

Işık üzerine üretilen teoriler ve savunulan görüşler rengin niteliğine ve renk oluşumuna ait ileri sürülenlerle örtüşmektedir. Bu durum her ikisinin yakın bir ilişki içerisinde olduğunu göstermektedir.

> "Rengin fiziki bir hadiseyle ışığın parçalanmasından doğduğunun ilmi ispatını Newton yapmıştır...Her rengin çeşitli uzunlukta ve titreşimde ışık dalgalarından ibaret olduğunu ispat etti. Bir alan üzerine düşen ışık dalgaları, kısmen o nesne tarafından emilir, kısmen de aksettirilir. Bu realite bize, eşyanın kendi rengini, tanıtır" (Bigalı, 1999, s.224).

Bu açıklamalar renk oluşumunda, ileri sürülen görüşlerin desteklenmiş olduğunu bir kere daha göstermektedir.

2.2. IŞIK VE RENGİN ALGILANMASI

2.2.1. Algılama

İster ışığın renkli fiziki yapısı, isterse maddenin ışık ile etkileşimi olsun sonunda onun kimyasal çözümü ile ortaya çıkan renk ve renklilik, onun doğasında korunurken algılanması da ayrı bir fizyolojik olay olmaktadır.

Renk, cisimlerin temel yapısallığı itibariyle özgün özelliği değildir. Bir kaynaktan yayılan ışık ve onu soğurma ile ayrıştırım cismin renkli ve görsel sisteminin temel nedenidir. Işığın soğurması ile süzme, yayma, yansıma, kırma gibi fiziksel etkinlikler ortaya çıkar. Işık dalgaları, cisimlerin elektronlarının hepsini veya bir kısmını etkiler. Maddenin yapısında böylece renk olgusu başlar ve onun biçimi aynı zamanda renk ile örtüşür. Cismin bu renkliliği ise gözdeki fizyolojik etkenlerin bir rol üstlenmesiyle tanınır. Işık dalgaları, göz ve beyin üçlüsü insanda renk imgesini oluşturur. Göz; ışık ve görsel imgeleri almak için özel bir organdır. Bazı canlılarda sadece ışığı, bazılarında ise görüntüyü algılar. Sadece ışığa duyarlı olanlar, omurgasızlar sınıfı yaratıklardır. Petek gözlü canlılar da ayrı bir sınıf oluştururlar. İnsan ve insana yakın sayılan canlılarda göz, fotoğraf makinesi gibi işlev görür. Göz retinasına gelen renkler göz sinirleri tarafından beyne gönderilir ve beyin tarafından

algılanır. Karmaşık bir süreç sonucu renkle ilgili algılama gerçekleşmiş olur. Cisimlerin bu renkli yapısı beyin içerisinde renk imgesi yaratır.

İnsan gözünün rengi algılamadaki yeteneğine ve gücüne göz atınca çok karmaşık bir durumla karşılaşılır. Renk algılaması, beynin değerlendirmesi ve gözün farklı hücrelerinin birlikteliği ile gerçekleşir. Zira gözü olan tüm canlılarda renk algılaması farklılık gösterir. Gözün ışığı ve rengi algılaması sopacıklar ve koniler aracılığı ile gerçekleşir. İnsan gözü, 200 rengi ayırt edebilmekte ve bunu gözde bulunan ağ tabakasının "koni" adı verilen üç tip retina hücresi ile yapabilmektedir. Koniler kırmızı, mavi, yeşil gibi renklerin dalga boylarına duyarlıdır. Kırmızıya 0,6, yeşile 0,5 ve maviye 0,4 mikrometre duyarlılığa sahiptir. Koniler, ışığa çomak hücreleri (sopacıklar) kadar duyarlı değildirler. Orta ve yüksek aydınlık değerinde çalışmalarının yanında renkli görmeyi de sağlarlar.

> "Sopacıkların duyarlılığı, gelen ışığın dalga boyu ile değişmez. Yolladıkları uyarmalar yalnız ışığın azlığı ve çokluğu ile orantılıdır. Buna karşılık konilerin ışığa duyarlılığı, gelen ışığın dalga boyuna göre değişir ve böylece renkler görülür" (Ünver, 1985, s.16).

Çomaklar en zayıf ışığı, aydınlık izlenimlerini dahi ayırt edebilse de rengi ayırt edemezler. Bu sinir uçları, rengi algılamakla birlikte kısa dalga uzunluğunda bulunan ışıkları; yani mavi ve yeşil renkleri daha zayıf olarak değerlendirdiklerinden çeşitli renkleri değişik aydınlıkta algılarlar. Bu duyarlılık, sarı ve yeşil renklerin azami dalga boylarına yakın olan bir duyarlılıktır. Işığın görülebilen dalga boyu ise birçok kaynakta belirtildiği gibi 390-770 nanometre arasındadır. Normalde insan gözüne görülebilen duyarlılığı ise 550 nanometredir. Bu değerlendirme, değişmez önemli ışık kaynağına göre yapılmakla beraber farklı ışık kaynaklarına bağlı olarak cismin yaydığı ışık algılanmasında değişkenlikler görülebilir. Algılamada farklı ışık kaynakları, cismin yaydığı ışığa bağlı olarak farklı şekillerde ortaya çıkabilir. Bu da cisimlerin farklı ışık kaynaklarına göre renklerinin farklı algılanmasına ve değişim göstermelerine sebep olur.

Cisimlerin, ışığın bir kısmını emip bir kısmını bıraktığı ve bu kimyasal olay ile cismin renkliliğini oluşturduğu daha önce belirtilmişti. Işık, cisimlerin temel yapılarını etkileyerek renkli kimyasal bir yapı oluşturmakta veya renk ile örtmektedir. Bilhassa X ışınları kimyasal olarak yansıyıp yok olmazsa ve emilirse cisim tamamen

siyah bir renk alır ve pigment olarak da siyahla adlandırılır. Işıkla tanımlanan bu renklendirmede algılama söz konusu olmakla beraber insanı boyayla ilgili algılamaya götürmez. Burada önemli bir diğer nokta ise renklerin algılanırken ton-parlaklılık-doymuşluk gibi değerleridir. Bu nedenlerle de ışık ve renk olayının karmaşıklığı ve rengin algılanma sürecinde de bu karmaşık sistemin işlediği anlaşılır. Bu süreçte de gözün anatomik işlevinin önemli olduğu ortaya çıkar.

> "Yunan biliminde ve sonrası Roma biliminde, görme ile ilgili bazı kuramlar çok eskiye uzanır ve yüzyıllar boyunca değişmeden kalır: Diğerleri daha yeni ve daha dinamiktir. Çatışan üç büyük akım vardır. Ya M.Ö. 6. yüzyılda Pythagoras'ın yaptığı gibi ışınların gözden çıkıp maddeyi ve görülen nesnelerin 'niteliklerini' bulduğu hâlâ kabul görür. Ve renk de doğal olarak bu nitelikler arasında yer almaktadır. Ya Epukiros gibi tam tersine göze yönelen ışınlar ya da tanecikler yayan şeyin bizzat cisimler olduğu düşünülür. Ya da daha sonraları ve daha genel olarak 4. ve 3. yüzyıllardan başlayarak Platon'un izinden giderek renklerin görülmesinin nedeninin gözden çıkan görsel bir ışık ile algılanan cisimlerden yayılan ışınların karşılaşması olduğu düşünülür. Bu görsel ışığı oluşturan taneciklerin, cisimden yayılan ışınlardan daha büyük ya da daha küçük olmasına göre göz şu ya da bu rengi algılar. Aristoteles'in renklerin görülmesine dair bu karma kurama kattığı yeni düşünümlerin yolunu açmış olabilecek tanımlayıcı öğelere (çevreleyen ortamın, nesnelerin maddesinin, bakanın kimliğinin ya da kişiliğinin önemi gibi) rağmen ve gözün yapısına farklı zararların yada suyuklarının doğasına ve (M.Ö 2. yüzyılda Romalı hekim Galenus'un ortaya koyduğu gibi) göz sinirinin rolüne ilişkin bilgilerin ilerlemesine rağmen batıda modern zamanların eşiğine kadar süregelecek kuram, Platon'dan ve Helenistik dönemin Yunanlı bilginlerinden kalan bu karma (dışarı vermeiçeri alma) kuramdır" (Pastoureau, 2005, s. 34-35).

Başlangıçtan beri renklerin nasıl oluştuğu değil nasıl algılanıp değerlendirildiği veya onlara hangi anlamlar yüklenildiği ifade edilmiştir. Bunlar incelendiğinde ırklar, ülkeler ve farklı coğrafi yerlere göre değişiklikler gösterdiği görülür. Bu değerlerin doğru tanımında sosyal antropoloji, tarihi bilgileri sunar. Renk algılama değerlerinde genç-yaşlı kuşak ve erkek-kadın aynı kategoride yer almamaktadır. Örneğin, çocuklar öncelikle mavi rengi görürler, yaşlılar gözlerinin duyarlılığına göre renk seçimini yaparlar. Cinsiyet farklılıklarında ise kadınlar sıcak ve doymuş renkleri seçerken erkekler soğuk renklere yönelirler. Böylece bir norm oluştuğunda objektiflikten uzaklaşılmaktadır. Coğrafi ve iklimsel nedenlerin yanında sosyo-kültürel yapılar ve bunun yanında toplumsal iç dinamiklerin, psikolojik sayılabilen ve alışkanlık gerektiren etkenlerin de söz konusu olması gerekir. Toplumsal

değerlerin yorumu söz konusu olduğunda ataerkil baskılarla toplumun sadece bir kesiminin tercihleri öne çıkmamalıdır. Egemen kesim, otantik bir çizgiye oturtulmuş değerlerinin sürdürülmesinin peşini asla bırakmamıştır. Çağımızın gelişen koşullarında bu değerler şimdi geçmişle kıyaslanılamayacak kadar büyük değişimlere uğratılmış, iletişim aracı durumuna gelmiş ve geniş bir boyuta taşınmıştır. Rengin, doğru algılanması ve işlevsellik kazandırılması birçok nedenle farklılıklar gösterirken bu farklılıklar en az seviyeye indirilmiştir. Çocuk dünyasının dahi kendine özgü renklilik taşıdığı keşfedilmiştir. Oyuncaklar, kitaplar ve dergiler onlara ayrı bir dünya sunarken günümüzde çizgi filmlerle onlara özgü yeni renkli bir dünya kurulmuştur. 20. yüzyılda geliştirilen optik sanayi görme hatalarını yok ederken doğru görme, algılama ve doğru adlandırmada da bir norm belirlemektedir. Bu norm kuşkusuz her yerde aynı olamamaktadır. Örneğin ırksal özellik farklılıkları, ilkel kabileler, sert veya yumuşak iklimsel koşulların hüküm sürdüğü yöreler bu değerlendirmede fark yaratmaktadır.

2.2.2. Algılama ile Görmede Optik Sorunların Önemi

Rengin algılanmasında ve uygulanmasında gözle ilgili optik sorunlar ayrı kategori oluştursa da kendi aralarında etkilenmeler de söz konusudur. Eşyanın renginin görülmesi ve algılanması sürecinde öncelikle göz, fonksiyonel olarak işlev yüklenir, karmaşık bir süreç yaşanır ve algılar sonunda beyin tarafından renk imgesine dönüştürülür. Rengin algılanması sürecinde renk fenomeni ortaya çıkar, buna renklerin fenomeni derken aynı zamanda ifadeleri veya dili de denilebilir.

Irksal yapılanmada da genetik verilerin ciddi bir önemi vardır. Bu faktörler, göz organını etkiler. Göz kusurları veya hastalıkları hipermetrop, miyop, renk körlüğü, astigmat, şaşılık, gece körlüğü, glokom, trahom ve kırma gibi kusurlardır. Oftalmoloji denilen tedavi merkezleri göz kusurlarıyla uğraşırken henüz tam olarak daltonizm hastalığında etkili olamamaktadır.

Genel anlamda görme kusurlarından daltonizm denilen renk sapaklığında eşyanın biçimi görülse de üzerinde mevcut olan renkler birbirinden ayırt edilemezler. Kırmızı, yeşil ve mavi renklerden birini veya birkaçını ayırt etmede güçlükle karşılaşırlar. Göz, eğer böyle bir kusura sahipse, rengi görüp tanımada ve onun

niteliğini ayırt etmede sorun yaşar. Üç ana renk, genelde daltonizm hastaları tarafından seçilip ayırt edilemezler. Daltonizm hastalığının en fazla görülen türünde, kırmızı ile yeşil ayırt edilememektir. Renk sapaklığı olan hastalar bazı mesleklerde ayrı tutulurlar, örneğin şoför ehliyeti alamazlar. Renk görme ve algılama konusunda göz kusurları sadece bundan ibaret değildir. Sarı nokta, sarı çizgi ve körlüğe götüren göz kusurları isterse doğuştan olsun isterse sonradan ortaya çıkmış olsun algılama ve ayırım yapmada sorun yaratırlar. Sanat eseri yaratmada, sanayi eseri üretmede hatta günlük yaşamda bunların kliniksel bir yeri vardır.

Görsel algılamada, optik karışımlar da farklı sonuçlar verebilmektedir. Örneğin:

> "Bazı İskoç kumaşlarının yakından çok güzel renkli, uzaktan ise grimsi pis bir renkte görünmesi yakından renklerin tek tek görünmesi, uzaktan ise toplamsal karışımın görünmesi ile açıklanır. Toplamsal ve çıkarımsal bileşenlerin farkını bilmeyen bazı ressamların renkler karıştırılacağına yan yana konulursa daha canlı sonuçlar elde edilir düşüncesiyle örneğin canlı bir yeşil elde etmek amacıyla tablolarında mavi ve sarı benekleri yan yana koydukları görülmüştür. Oysa, bu iki rengin toplamsal bileşimi gri verir" (Sirel, 1974, s.35).

Çünkü mavi ve sarı renk ışınlarının karışımı beyazı verir ve sonuçta karışım rengi beyaz saydam bir ışıkla kaplanır. Görünen, griye dönük beyazımsı yeşil olur. "Seurat ve Puantilistlerin çalışmalarında bulunan hafif birçok kromatik gri, saf tamamlayıcı renklerin birbirine yakın noktalarından oluşur. Van Gogh'un çalışması bu tamamlayıcıların hafif kullanımlarının örnekleriyle doludur" (Sausmarez, 1992, s.112).

Gözün anatomik yapısıyla ilgili olarak renkli görmede yanılsamalar da gerçekleşebilir. Eş zamanlı kontrast (simultan kontrast) dediğimiz olayda göz, gerçekte var olmayan bir rengi, görmeye başlar. Örneğin, uzun bir süre kırmızı bir yüzeye bakıldıktan sonra göz başka bir nötr yüzeye çevrildiğinde kırmızının kontrastı yeşil rengi görmeye başlar veya aynı renkte olan bir obje, bulunduğu zemine göre faklı görünebilir. Beyaz fonun üzerinde daha koyu görünürken koyu ve siyah bir fon üzerinde daha açık görünebilir. Bütün bu optik yanılsamaları göz, kendi fizyolojik yapısından dolayı üretir.

Renk bilgisi eğitim gerektirir. Eğitim süreci yaşamanın topluluklarda (ilkel veya kabile toplulukları) renk tanımı yanlış yapılır ve bu görme ve algılamaya ters bir sonuç ortaya çıkarır.

Algılama ve tanımlamayla ilgili şöyle bir örnek verilebilir: Anadolu'nun bir köyünde evin beyi patlıcan yemeği ister. Genç hanım hemen sorar: Bey kara patlıcandan mı yoksa kırmızı patlıcandan mı yapıyım der? Kırmızı patlıcan dediği domatestir. Buna benzer halk hikâyelerinde renklerin biçimlerden önce nitelik kazandığı görülür. Yemek güzel, su güzel, salata güzel, hava güzel vs. derken onlarda niteliksel bir ifade kullanılmaz. Bu da dil kullanım hatası ve kelime eksikliği nedeniyle ve kültüre yeni giren nesneler olmasına bağı olarak ifade edilen şeyler için bir normun oluşmadığını gösterir. Halk arasında renk tanımlamalarında da benzer çelişkiler yaşanır. Bu dünyanın ilkel toplumlarca yapılan tarifine benzemektedir. İlk çağlarda dünyanın, balığın sırtında veya öküzün boynuzları üstünde, Mısır'da dikdörtgen, Çin'de kare, Yunanistan'da yassı biçiminde ve direkler üstünde gibi tarif edilişine benzemektedir.

Renkli görme, elbette sadece insanlara bahşedilmiş bir yetenek değildir. Şu andaki araştırmalara göre kedi gibi bazı hayvanların sadece siyah ve beyaz görebildiği, bunun yanında bazı hayvanların ise insanlardan oldukça farklı bir görme duyarlılığına sahip olduğu anlaşılmıştır. Baykuş kızıl ötesini görebilirken, geyik ve arının adeta bir röntgen cihazı gibi mor ötesi ışığı görebildikleri tespit edilmiştir. "California Üniversitesi'nde yapılan bir araştırmaya göre uzun bir süredir siyah beyaz gördüğü zannedilen köpeklerin, aslında mavi, sarı gibi renkleri ayırt edebiliyor olduğu saptanılmıştır" (Milliyet, 06.05.2009).

İzleyicinin renk algılamasında yukarda da bahsedildiği gibi pek çok etken vardır. Bu etkenler aydınlık, eş zamanlı karşıtlık, zemin, biçim gibi fizyolojik olaylara bağlı olabileceği gibi psikolojik olgular da önemli bir yer tutmaktadır.

2.3. İNSAN YAŞAMINDA RENGİN YERİ ve SARI RENGİN ÖNEMİ

2.3.1. Toplumsal Yönü

Renk kullanım tarihine göz atıldığında rengin toplumsal anlamda ilk olarak Paleolitik ve Neolitik dönemlerde kullanılmaya başlandığını günümüze ulaşmış olan bazı belgelerden anlamaktayız. Bunlar mağara duvar ve kutsal kaya yüzey resimleri, savaşlarda kullanılan aletler, kemikler ve eşyalardır. Elde edilen malzemelerden

edinilen bilgilere göre tarihin bu dönemlerinde nasıl bir giyim tarzının sürdürüldüğü, korunmak için av hayvanlarından elde edilen postların nasıl kullanıldığı, vücut boyama yöntemlerinin (dini içerikli ve kabile ayrımlı sayılan), bedensel süslemelerinin nasıl ve hangi nedenlere bağlı olduğu öğrenilmektedir. Renk kullanımının, bu ilkel başlangıç uygulamalarının binlerce yıl aynı yöntem ve ilkellikle sürdürüldüğü, zamanla gelişen toplumsal yapılanmada günümüzden beş bin yıl önce değişime uğratılarak ilerleme sağlandığı anlaşılmaktadır. Renk kullanımı eski Mezopotamya ve eski Mısır çağlarından günümüze gelen süreçte krallıklar ve onlara bağlı kurumların oluşmasıyla oldukça çeşitlenip artacak, Ortaçağ ve sonrasında da üretimde ve sanatlarda başlıca elemanlardan birisi haline gelecektir.

İlkel dönemlerde, boya ve ona bağlı renk kavramı tam olarak gelişmemiş sadece kömür, aşı boyası, kına gibi doğadan toplanan ham malzemeler ile kimyasal bir yöntem uygulanılmamış-rafine edilmemiş- renkli malzemeler kullanılmıştır. Kısaca rengin kimyası ve fizikle ilişkisinin uzun bir süre bilinmediği, bu dönemde doğadan toplanan katıntısız, saf nesnelerle yetinildiği anlaşılmaktadır.

Tarihte boyanın ilk önemli örneklerinin elde edilip kullanıldığı dönemlerde buna bağlı renk ve dolayısıyla resim adeta yazı yerine geçen bir iletişim aracıydı. Bu dönemler aşıldıktan sonra bilinen en eski uygarlıklar döneminde eski Mezopotamya ve Mısır'dan beri renklerin din, düşsel kurgu, gelenek ve kültürlerde önemli yer tuttuğu bilinir. Bu nedenle endüstride ve sanatta boya ile renk başlangıçtan beri bir dünya gerçeği olarak daima karşımıza çıkar. İnsanların tüm yaşam koşullarında renk, insanın vazgeçilmez iç ve dış dünyası düzeninde yaşamsal etkili bir doğa gerçeği ve üretim malzemesi olarak yer tutmuştur. Dışsal gerçeklerin yanında içsel olanlar da yadsınmamalıdır (örneğin; şiir, roman, opera ve tiyatro sanatlarında olduğu gibi). Fakat rengin seçiminde evrensel kuralların geçerli olmadığının bilinmesi gerekir. Coğrafi yöre, kültürel farklılıklar, endüstriyel gelişim, kültür, sanat ve dini inançlar renk tercihinde ve ayrımında önemli bir faktör olmuştur.

Mağara dönemi ve sonrası ilk çağlarda aşı boyası ve siyah boyanın dışındaki renkler fazla bilinmiyordu. Gerek birey gerekse toplum, boya ve renk konusunda uzun süre bilgisiz kaldı ve ilkel kalıplar kırılamadı. Hatta günümüzde dahi halkın renk bilgisi, halen beklenen düzeyde değildir.

Sarı renk, tarihin ilk dönemlerinde bilhassa mağara dönemi resimlerinde sarı elde edilen kökboyası ve aşı boyasının açık tonalitesi kaynaklı olarak diğer renklerin yanında itibar görmüştür. Buna karşın zaman zaman da diğer bazı renklerlerin birlikteliğinde geri plana atılmıştır. Bu aşamada boya kaynaklarının az bilinmesi ve rengin kullanım alanının yetersizliği onun etkinliğindeki önemini geri plana itmiştir. Boyanın renk etkisinin istenilen derecede olabilmesi için önceden usulüne uygun yüzey veya fon hazırlanması gerekmektedir; ancak ilkel dönemlerde herhangi bir yüzeyin basit tesviye sonrası kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca onun uzun ömürlü ve kalıcı olması mekânın doğru seçimiyle boyalar arası uyum ve etkileşimlerine de bağlıdır. Bu nedenle de bazı renkler örneğin sarı renk bazen büyük itibar görmüş bazen de diğerleri yanında geri plana itilmiştir. Beyaz ve sarı renkli betimlerin, doğa koşullarında iyi korunamamış olmaları nedeniyle günümüze ulaşamamış olabileceğini kabul etmek gerekir.

Gelişen renk bilgileri, halkın yaşamında doğru seçimleri ve üretimde ortaya çıkan sorunların kolay aşılmasını sağlar. Pratik yaşamda yaygın kullanılan eşyalar ve moda ürünlerinin seçiminde ortak değerler oluşturulur ve bu şekilde de kendiliğinden kolayca değerler zinciri ortaya çıkar. Toplumsal yaşamın renk değerleri böyle gelişme gösterir. Bunlar, toplumun bireylerinin seçiminde ortak değerleri ortaya koyarken ulusal zevkleri de belirler.

Avustralya'da ilkel metotlarla kullanılan aşı boyası, başlangıçtan beri yerli halkın önemli bir gelir kaynağıydı. Aborjinler gibi kıta yerlileri kendi yaşamlarında birçok etkinlikte, örneğin dinsel törenlerde, atalarına bağlılığın saygısı nedeniyle veya idol saydıkları hayvanlara ve kuşlara benzemek istemeleri nedeniyle bazı boyalarla birlikte bu boyaya öncelik tanıyorlardı. Bunun nedeni de doğal olan bu boyanın geleneksel kutsallığının olmasıydı. İleri dönemlerde bir sanayi ürünü haline getirilecek ve halkın rahat kullanımı yasaklanacaktır. Yataklarına her yerde rastlanılmayan bu kıymetli boyalar, yöneticiler tarafından ele geçirilip bir takım yasaklar konularak ticari meta haline getirilmiştir.

Hintliler, aşı boyasına benzeyen ve önemli bir ticari mal haline getirilen mango şırasından elde edilen Hint sarısını çok seviyor ve halkın önemli gelir kaynakları

arasında görüp gizli üretimine ağırlık veriyorlardı. Onu kutsal saydıkları ineğin ürünü olması nedeniyle ışığın sembolü kabul ediyorlardı.

Avrupa'dan bir örnek ise; Tirol halkının kendilerini kuvvetli hale getireceğine inandıkları ve yüzlerine renk veren sarı arsenik yediklerinin ileri sürülmesidir.

İlkel dönemlerde tercih edilen boyalar, kabile yaşamının şartlarına göreydi. Örneğin, ilkel kabileler savaş sırasında beraberliğin bozulmaması için hem karşı taraftan ayrı bir görünüm kazanmak ve hem de savaş güdülerini harekete geçirmek için kendi yöntemlerine uyan renkleri seçiyorlardı. Çoğunlukla kan rengi kırmızıları seçiyor ve böylece savaş güdülerini daha çok harekete geçirdiklerine inanıyorlardı. Bu davranış ise onları doğal olan boyaya yöneltiyor ve sarı ile kırmızı boya elde etmeye zorluyordu.

16.yy.dan itibaren yeni keşifler ve ticaretin artmasıyla Avrupa'da sınıfsal bölünmeler daha çok artmıştı. Soylular sınıfının yanında yeni bir sınıf olan burjuvalar ortaya çıkmıştı. Zenginleşen bu sınıf, yaşam tarzının getirileriyle birlikte birbirleriyle rekabet halinde mal birikimi gibi zenginliklere yönelmişti. Bunun bir sonucu da çeşitli eşyaların moda düşüncesi ile fazlaca üretilmesi ve alıcı bulmasıydı. Sınıfsal ayrışma sağlayan halk, kendi sınıfsal ölçeğinde bu tür eşyaların cazibesine kapılıyor ve onu elde etmek için ne gerekiyorsa yapıyordu. Bu gelişmelerin ve değişimin Ortaçağ Avrupa'sında yeni sektörler yaratmasının yanında çeşitli gelişim boyutlarını hemen her dönemde zorladığını görebilmek mümkündür. Ancak üretim ve boyama tekniği hakkında farklı değerlendirmeler yapılırken bilgi gizliliğine önem verilmekteydi. Ne çeşit tezgâhlarda ve hangi yöntemlerle üretimin yapıldığı açıklanmamaktaydı. Tekrar geriye dönülür ve üretime göz atılırsa "dokuma zemin üzerine ilk boyama işleminin M.Ö. 6. ve 4. bin yıllar arasında yapıldığı" bilinmektedir (Pastoureau, 2005, s.17). Bizim görüşümüze göre ise ilk defa yapılan bu tür eşyalar zemin üzerine boyamayla değil doğrudan boyalı malzemenin kullanılması ile yürütülüyordu. Ancak taşınmaz malzemeler ise doğrudan üzerleri boyanarak yapılıyordu. Bu nedenle her iki sistemin de uygulanmış olma olasılığı vardır. Bunlarda da kök boyalar, toprak boyalar, renkli taşlar, hayvansal ürünler ve fosillerden elde edilen ilkel boyalar kullanılmış olmalıdır. Dokuma malzemelerinin

(yün, rafya, deri vs.) yanında vücut boyamalarının da önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir.

Kuzey Avrupa'da genel olarak soylular ve egemen sınıf insanları, beyaz ve açık sarı renkleri seçerken buna karşın başka ülkelerde siyah renk ile örtünüp gizlenmek bazen de böylece daha ihtişamlı görüntüye sahip olup tehlike yaratmak isteniliyordu. Araplarda, bilhassa bu tarz kıyafetler zaman zaman görülürdü. Bugün çok yaygın olan beyaz giysilerin tarihi ise pek eski değildir. Eski Yunan ve Roma soylularının tercihi olan bu renk giysiler bazı nedenlerle her yerde ve her zaman sürekli olarak tercih edilmemiştir. Bunun sebebi de herhalde onu sıkça yıkamak ve temiz tutabilmek sorunuydu. Beyaz renkli giysiler sıcak iklimli çöl bölgelerinde güneş ışığına karşı daha fazla koruyucu olduğu için tercih sebebi olmuş ve herkes için serbest bırakılmıştır.

Roma imparatoru Neron, erguvan rengini krallık rengi saymış, kendisi dışında herkese yasaklamış ve kullananlara ağır cezalar uygulamıştı. Neron, bu konuda o kadar katıydı ki kendisine karşı çıkanları ölümle cezalandırmıştı. Erguvan rengi, murex adlı bir deniz canlısından elde ediliyordu ve bir gram için on bin murex gerekiyordu.

Boya işlerinde, bölge kaynaklarının çok büyük önemi vardır. Deniz kenarlarında deniz kabuklarından faydalanılırken ormanlık yörelerde bitki özlerinden, kök, yaprak ve onların pişirilmiş kauçuk türlerinden (Katran, kauçuk vs.) faydalanılır. Bazı bölgelerde renkli taşlardan, toprak, çamur, hayvansal ürün veya çeşitli elverişli artıklardan faydalanıp boya malzemesi elde edilir.

Boya sanayi, toplumun önemli bir iş kolu ve mesleği olarak asırlarca önemini korumuştur. Çeşitli eşya yanında tekstil ürünleri, bir endüstri dalı olmuş; ancak sektörel alanda ilkel dokuma tezgâhlarında asırlarca fazla yol kat edilememiştir. Kumaş, çuha, yün, keten, ipek, deri ve çeşitli elyaf malzemeler için boya ve boyama tekniği yıllarca usta çırak ilişkisiyle halkın el sanatı faaliyeti olarak devam ettirilmiştir. Zamanla ilkel tezgâhların yerini daha gelişmiş fabrikasyon üretimler almış ve bu aşama ile sektörel bir konuma gelinmiştir. Tarihte ilk ve en önemli kumaş üretimi Çin Han imparatorluğunda yapılmıştır. Bunlar ipek kozasından çıkartılan tabii ipekten dokunuyor ve hem ipek böceği hem de kumaşın dokunuş ve

boyanışı gizli tutuluyordu. Asırlarca tüm ülkelere satılan bu kumaşlar önemli bir ticari mal halindeydi. İpek kumaşlarda birçok rengin yer almasına rağmen sarı safran rengi öne çıkıyordu. Bu sektöre göz diken ülkeler de ortaya çıkıyordu. XVII. yüzyılın başlarında gelişen İngiliz kumaşları daima pazar aramış; fakat bunu yaparken de İngilizler yeni hammadde elde etmeye çalışmışlardır. O tarihlerde Ankara tiftiğini tanımış ve ele geçirmek için çok çaba harcamışlarsa da başaramamışlardır. Anadolu'dan götürmek istemişler; ancak bu olmamış, en sonunda ise Güney Afrika sömürgesinde tiftik üretmeyi başarmışlardır. Bu sanayinin bir kolu da deri boyama; yani sepiciliktir. Hangi dalda olursa olsun ustalık iyi, kalıcı ve parlak renklerin solmadan kalıcılığını gerektirmekteydi. Ham madde sorunuyla karşılaşan ülkeler, bunda başarı sağlayamamışlar, Pakistan ve bezeri ülkeler bu sanayi dalında başarı elde etmişlerdir. Nitekim dünyanın her yerine, deri oyun (futbol) topları bu ülkede üretilmektedir.

Büyük Fransız İhtilali sonrasından başlayarak yenilenme, gelenekçiliği zorlayarak bilhassa 20.yy. ve sonrasında bireysel tercihlere hız vermiş, moda denilen ve medya tarafından da tekrarlanıp sunulan bir aşamaya ulaşmıştır. Toplumu yönlendiren merkezler ve markalar ortaya çıkmıştır. Renk yıllık, aylık hatta haftalık hale getirilmiştir. Moda hareketi, tabi ki yalnızca belli başlı merkezlerin kendi istek ve yöntemiyle ortaya çıkıp gelişmez, bunun yanında tanıtıcı reklamlarla yaratılan arz-talep önemlidir. XX. yüzyıl Amerika Birleşik Devletleri modası tüm ülkeleri sarmıştır. Blucin pantolonları ve rahat giyimi gerektiren renkli kot kabanlar bunlar arasındadır. Biçim ve renk seçimi daima halkındır. Eğer bu olmazsa sunulan moda çizgisi doğrultusunda üretilenler alıcı bulamaz ve varlığını sürdüremez. Ancak modacılar, sürekli arayış ve yeni yaratıcılık peşindedirler. Bu yenilikçilik, kökenini halktan alsa da iyi tanıtımın yapılmasının yanında bölgesel tercihler, baskılar; ayrıca değer yargısı göz önünde tutulmalıdır ve geleneklerden, eski deneylerden de faydalanılmalıdır.

Boya ve renge bağlı sektörel gelişme daima yavaş ilerlemiş; ticari rekabet, ürün temininde ve pazarlamada sorun ortaya koymuştur. Bu nedenle de renk için boya, tarih boyunca pahalı bir malzeme olmuş, belli ölçülerde kullanılabilmiş ve herkes bu olanağa sahip olamamıştır. Yüksek sınıf veya gelir düzeyi yüksek olan tabakalar, önemli tezgâhlardan çıkmış olan yurt içi veya yurt dışı eşyaları tercih ediyorlardı.

Elit tabakalar, sınıflar bundan farklı ölçülerde yararlanabiliyorlardı. Elbise, ev eşyası, hayvan koşumları, çadır vs. belirsizliklerle doluydu ve daima aramayı gerektiriyordu. Bu malzemeler, kolay temin edilemiyordu. Bir de bunların kullanım aşaması vardı ki çeşit ve yere göre o da ayrı bir sorundu. Bunu yaparken de kalite tutturabilmek kolay olmamakta, ustalık gerektirmekte ve her kesime hitap edememekteydi. Malzeme yanında işçilik ve pazarlama fiyatları da ilave edilince toplumun alt kesimleri bundan faydalanmakta zorlanıyordu. Ancak halkın bir kısmı, kendi üretimini ilkel tezgâhlarda veya ilkel yöntemlerle gerçekleştiriyordu. Türkiye örneğine bakılınca, ceviz boyalı (kahve) ince dokunmuş kilim türü eşyadan erkeklerin pantolon, kazak, çorap, şalvar; kadınların etek (önde bağlı duran), kemer, kuşak, yazma gibi aksesuarları halkın kendi bölgesel imalatı oluyordu. Bu üretimlerin halen uygulanan pek çok örneği de görülmeye devam etmektedir. Örneğin Kurtuluş savaşında İnebolu'ya cephane taşıyan Halime Kaptan'ın taktığı sarı yazma Cideli kadınların o günden bugüne hala simgesi olurken Cideli edebiyatçı Rıfat Ilgaz'ın da "Sarı Yazma" kitabına adını vermiştir. Keçe dökümü bunda önemli bir örnek oluştururken geleneksel olarak sürdürülen ve vazgeçilmeyen bir diğer unsur da Kafkas ve Orta Asya eşyalarıdır.

Türk Ahilik teşkilatında el ve tezgah sanatları veya mesleki faaliyet olarak atölye organizasyonunun önemi vardı, bunların renkli ve kendine has flamaları mevcuttu.

> "XVI. yüzyıl Osmanlı Esnaf Loncaları üzerine Özdemir Nutku tarafından İbn-i Batuda Hammer tarihi, Evliya Çelebi, J. Deny ve G. Lebelski'nin eserlerinden faydalanılarak hazırlanan ve 1997 tarihinde Tombak dergisinde yayımlanan listede 188 adet esnaf flaması tespit edilmiştir" (Nutku, 1997, s. 48-56).

Bunlarda çeşitli renkler kullanılmış ve bunların 20 tanesinde sarı renk, flamanın hâkim bir bölgesinde yer almıştır. Bu meslek kolları şunlardır: Kazazlar, kaftancılar, paçacılar, bezzazlar, baharatçılar, çamaşırcılar, destarcılar, kazancılar, berberler, Rum sandıkçılar, nişangâh yapımcılar, mavnacılar, ipek dokumacılar, Türk terziler, rafyacılar, tavukçular ve Yahudi ve Rum şarapçılar (üç ayrı gurup). Rengin ve bu arada sarı rengin ortaçağ Osmanlı flamalarında kullanılmasıyla mesleki faaliyetlerin flamalarıyla birlikte toplum içerisindeki önemi vurgulanmıştır.

Ekonomik durum sanatçıları da etkiliyordu. Örneğin, birçok sanatçı kaliteli tuval bezi ve boya malzemesi bulmakta güçlük çekiyordu. Boya malzemesinin temini,

kullanıldığı yere ve kullanıldığı eşyanın özelliklerine göre değişmekteydi. Yünlü malzemeler, deri, ahşap ve metal eşyaların boyası sanat çalışmalarında kullanılan boyalarla aynı değildi. Eşyalarda bitkisel boyalar daha çok kullanılırken sanat çalışmalarında böcek, bitki çekirdeği veya mineral kaynaklı boyalar tercih ediliyordu. Bu örnekler ülkelerin kaynaklarına göre elde edilmekteydi.

Boya ve kullanılan malzeme Avrupa'ya uzak ülkelerden getiriliyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş sınırlara kavuşması bu sanayinin doğuya açılmasını engellemişti. Bunun aşılması sonucunda uzak ülkelere Hindistan'a, Çin'e, Afrika'ya ve Amerika'ya gidildiği zaman yeni kaynaklar keşfedilmiş oluyordu. Bu sanayinin gelişmesi başlangıçta kabileler arası, Ortaçağ ve sonrasında ise gelişmekte olan ülkeler arasında savaşlara neden oluyordu. Ticaretin en çoğunu ve büyüğünü kapmak isteyenler yasaklar koyuyorlardı. Bununla temini zor olan bazı lüks eşyalar ve renkler sınıfsal ayrıcalık getiriyor ve toplumsal düzenin gelişmesine engel oluyor, diye de bir kaygı vardı. Yüksek sınıflar, alt kesimlere bazı ürünleri yasaklamışlardı. Pahalı ve göz alıcı renkli eşyaların bazen yasaklanması yanında bazen de toplumsal tutku haline geldiği görülmeye başlanmıştı. Pahalı ve göz alıcı renkler, Avrupa'nın her yerinde herkese serbest değildi. Aydınlara, dullara, memurlara, din adamlarına çok renklilik, güçlü kontrastlar, çizgili, damalı ya da alacalı giysiler yasaklanmıştı. Bir dönem iyi bir Hıristiyan'a her şeyin yakışmayacağı düşüncesi hakim olmuştu. Bu yasaklar, egemen sınıfları bağlamıyordu ve renkler ayırıcı bir simge olarak geçerli görülüyordu. Bu nedenle bazı kimse veya kesimler, belli renkli kıyafetlerle temsil ediliyor ve bu kıyafetleri taşımaya da mecbur tutuluyordu. Bunun kötü bir örneği ise Yahudilerin, fahişelerin, çingenelerin ve cüzamlıların belli renk ve kıyafetlerle toplum içerisinde tanınır bir görünüm sergilemek zorunda bırakılmasıydı. Bir dönem yasaklarla zorunlu tutulan renkler beyaz, sarı, kırmızı ve siyahtı. Örneğin, cüzamlılar beyaz ve siyah, cellât ve fahişeler kırmızı, müzisyenler, hokkabazlar, sapkınlar ve Yahudiler sarı giymek zorunda bırakılmıştı. Ayrıca "korkaklığın rengi olarak görülen sarı; paryaların, toplumdan dışlanmışların yanı sıra delilerle" de bağdaştırılmıştı (Eco, 2006, s. 123).

Zorunlu yaptırımlar yanında yeni trendler, akımlar ve moda da renklerin kullanımında toplumu yönlendirmişti. Örneğin, Goethe'nin Werther isimli romanındaki karakterlerin giyim ve kuşamı o dönemin trendlerini belirlemişti.

Goethe'nin önemli eser kahramanı Werther'in, dostu Wilhelm'e yazdığı 6 Eylül tarihli mektubu şöyledir:

> "Lotte ile ilk defa dans ettiğim mavi frakı kaldırıp bir yana atacaktım. Yalnız, buna karar vermek oldukça zor oldu. Artık, son zamanlarda göze hiç de hoş gözükmeyecek bir hale gelmişti. Eskisinin tıpkısını yaptırdım. Yakası, kol kapakları, sarı yeleği, pantolonu aynıydı. Yalnız gene de aynı tesiri yapamayacak elbette. Bilemiyorum, belki zamanla hoşuma gider… alışırım, daha doğrusu" (Goethe, 1973, s.144).

Mektupta belirttiği gibi mavi giysi ve sarı yelek, o dönemde moda haline gelmişti. Demek ki roman karakteri olan Charlotte ile gençleri sürükleyen bir moda yaratılmış oluyordu. Bu umutsuz aşk kahramanı, gençler tarafından taklit edilmekteydi. Goethe'nin Werther'i ile mavi elbise içinde sarı yelekle moda yaratılmış ve geçici bir sosyal içerik kazandırılmıştı. Aynı zamanda politikacı ve yazar olan Goethe, renk konusuna çok önem vermiş, renklerin fizik ve kimyasıyla ilgilenmişti. Renkle ilgili araştırmalarını diğer çalışmalarında da bilinçli olarak kullanıyordu. Örneğin, "Werther" isimli eserinde sarı ve mavi iki zıt uçta yer alırken sıcak ve soğuk renkler bir anlamda da yakınlaştırılmış oluyor ve mavi rengi de melankolinin simgesi olarak değerlendiriyordu. Mavi ve sarı rengin seçilmiş olması belli ki tesadüf değildi; çünkü "Goethe'nin ana renkleri aydınlığa en yakın renk olarak tanımladığı sarı, karanlığa en yakın renk olarak tanımladığı mavidir. Bu iki renkten diğer renklerin oluşturulabileceğini söyler" (Seçkin ve Savacı, 2008, s.2).

Moda yaptırımına benzer bir olay da Türkiye'de Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşanmaya başlanmış ve uzun süre devam etmişti. Ortaokul ile liselerde kız ve erkek öğrenciler, sarı şeritli ve adeta bir üniforma kimliğinde olan öğrenci şapkası giymeye mecbur tutulmuş ve bu, uzun yıllar böyle sürdürülmüştü.

İlk önceleri ülkelerin, her konuda olanaklarının kısıtlı olması nedeniyle basit ve sade renklerle ifade sağlanmaktayken refah seviyesi yükseldikçe daha görkemli bir yaşayış ortaya çıkmıştır. Bu duyarlılık, toplumsal boyutlara ulaşırken hem yaygınlaşmış hem de çeşitlilik kazanmıştır. Daha görkemli yaşayışta iç mekânlarda ya doğrudan altın ya da onun yerini tutacak malzeme olarak altın yaldız kullanılmıştır. Ham boyaların doğadan elde edilmesinin yerini sanayi üretimi alınca hem renk hem de boyanın sınırları genişlemiş, var olanlara yeni alternatifler bulunmuş ve kullanım boyutları çoğalmıştır. Örneğin, günümüzde renklerin ve sarı

rengin kullanıldığı alanlara göz atılınca trafik levhaları, yüksek gerilim radyasyon gibi ikaz işaretleri, arkeolojik sit alanları, flamalar, bayraklar, taksiler, sendikalar, müsabaka takımları (futbol-basketbol vs.), dini simgeler, moda ve takı vb. alanlarda patentleşmiş, ayırımcı ve iddialı seçimler görülür. Sarı renk trafik lambalarında dikkat, taksilerde geçicilik anlamını taşır ve sisli havalarda uzaktan iyi seçilir. A.B.D. Kanada ve Türkiye başta olmak üzere birçok ülkede taksilerin rengi sarıdır. İş makinelerinin sarı renkle boyanmış olması da bu nedene bağlıdır. Araba yarışlarında sarı flama, hız ve sollama yapmayın anlamını taşır ve pistteki tehlikeyi haber vermek için kullanılır. Eğer iki tane sarı flama birden gösteriliyorsa tehlikenin boyutunun fazlalığını işaret eder ve durmaya hazırlanın anlamına gelir. Futbolda ise sarı kart uyarı niteliğindedir ve iki sarı kart üst üste gören oyuncu oyundan diskalifiye edilir. Resmi iş yerlerinde verilen ve içinde yapılmış olan yanlış davranışa ait uyarının bulunduğu sarı zarf, ihtarın resmen yapıldığı niteliğini taşır. Telefon defterlerinde sarı sayfalar adres sıralamalarını tanımlarlar. Sarı gazetecilik tanımı okuru çekmek ve kitleleri yönlendirmek için yalan ve sansasyonel haber yapan gazetecilik anlayışı için kullanılan bir ifadedir. Bu karmaşık şifresel özellikler içerisinde Alman kültüründe sarı renk ihanet ve ölümü simgeler. Çin'de hâkimiyeti, Tayland güneş takviminde ise yeni bir başlangıç olan haftanın ilk gününü yani pazartesini simgeler. Amerika'da sarı kurdele, asker yakınlarının savaş dönüşünü umutla bekledikleri anı simgeler. Sarı kurdeleler bir gelenek olarak evlerin önündeki ağaçlara, kapıların üzerine bağlanırken son zamanlarda etiket şeklinde arabaların arkalarına yapıştırılmaktadır. Bu değerler, günümüzde teknolojik gelişme ve iletişim kolaylıkları nedeniyle ülke sınırlarını aşmakta ve moda gibi nedenlere bağlı değişimlerle yeni değerler ortaya çıkarmaktadır. Değişken, uluslar arası ve yeni yaşam koşullarına uyumlu bu değerler uzun ve kısa süreli olarak ayrılırlar. Topluma mal olmuş temel değerler, uzun süreçte varlığını devam ettirirken yüzeysel bazı değerler de kısa süreçlerde varlık gösterir, değişime uğrar veya yok olur. Birçok yaşamsal tercih, bunlar arasındadır.

Kısaca ve özet olarak sarı renk, tarihin ilk dönemlerinde bilhassa mağara dönemi resimlerinde kökboyası ve aşı boyası kaynaklı olarak itibar görmüş buna karşın bazı dönemlerde ise bazı renklerle birlikte karşı konularak dışlanmıştır. Kimyasal değerine ulaşılamamış, simge kabul edildiği dönemlerde ise ışıkla birlikte fiziki

değeri tam olarak açıklanamamıştır. Sadece kolay yöntemlerle doğadan ham boya olarak elde edilip kullanılmıştır. Renk konusu bilinmezlik içerisinde sürdürülürken maden, bitki ve hayvansal ürünlerden elde edilen boyalar, ne anlama geldiği bilinmeden geleneğe uygun olarak görsel etkisi ve işlevi için kullanılmıştır.

2.3.2. Siyasal Sistemdeki Yeri

Kültürün gelişmesinde en önemli faktör kuşkusuz insandır ve amaç ülküler etrafında toplanıp ortak ilkelerde birleşmektir. Davranış, yaşam tarzı, beslenme ve benzeri birçok yaşamsal ortak değerler insanın istek ve iradesiyle şekillenir. Otantik değerlerde daima böyle şekil bulmuştur. Seçilmiş yaşamsal değerlerin temelinde, birbirlerinden kesin sınırlarla ayrılmayan toplumsal, dini ve siyasal yapılanmalar yer almıştır. Sosyal ve siyasal alanda eski ve ilk çağlarda tapınak sahibi ruhban sınıfı din adamları yönetimde en büyük söz sahibi olarak ya halkı yönlendirmiş ya da halk doğrudan onların güdümünde kalmıştır. Elbette bu tarz yönetimlere krallıkların egemen güç haline gelmesiyle son verilmiş, gelişen dünya düzeninde ilkel kalıplara oturtulmuş yaşam biçimi, sanayi devrimi ve sonrasında yıkılmaya yüz tutmuştur. Kralların gücü öne çıkınca baskıcı dini egemenlik, genelde kendi tarikat veya tapınak bölgelerinden öteye geçememiştir. Siyasal otorite, dini otoritenin halk üzerindeki yönetsel etkinliklerini devralınca yetki ve idari alanlar değişmiş, görev sınırlamasıyla değerler yerine oturmaya başlamıştır. Eski çağlarda Mısır ve Mezopotamya'da kral siyasal otoriteyi elde tutarken dini otoritenin de başı olmuş, zaman zaman da rahipler bu görevde yardımcı olmayı üstlenmişlerdir. Toplumsal yaşam tarzının seçiminde yukarıdan aşağıya baskı olmuş, uzun süreçlerde ise bu baskıcı tutumlar son bulmuş ve kurumsal değerler yerleşmeye yüz tutmuştur. Örneğin ortaçağ sonlarına doğru Avrupa'da Vatikan papalığının birçok konudaki baskıcı yöntemleri yıkılmaya başlamış ve ruhban sınıfının etkinliği azalmıştır. Bu gelişme, Rönesans'la başlatılmış olsa da ilk ateşi Fransız devrimiyle yakılmıştır.

Amerika'nın keşfiyle dünyaya açılmaya başlayan Avrupa'da, yeni toplumsal ve sektörel gelişmeler ortaya çıkmıştır. Kıymetli maden, ham madde hatta ucuz işgücü ticareti başlamıştır. Bu dönem, eski Çin uygulamalarında olduğu gibi ticareti, dünya ölçeğinde önemli bir yaşamsal uğraş haline getirmiştir. İlk önce küçük grupların

tekelinde olan ticaret, sonra kralların veya prenslerin güdümüne geçmiştir. Nüfusu artmaya ve zenginleşmeye devam eden Avrupa ülkelerinde değeri artan dokuma sanayi, boya ve dokuma ham maddesine olan ihtiyacı da artırmaya başlamıştır. Gelişmelerin aşama kaydetmesi daha önceleri var olan köle ticaretini de artırmış ve yeni bir sektör doğmuştur. Bunlar yönetimlere büyük fırsatlar sağlamıştır. Ham maddeye olan yeni ihtiyaçlar nedeniyle "Amerika'ya ilk ayak basan İspanyolların, buranın yerlilerinden öğrenip elde ettikleri boya maddesi olan Champeche odununu getirdiklerini V. Finlay'dan öğreniyoruz" (Finlay, 2007, s. 100). Kırmızı ve siyah boya elde edilen bu ağaç çeşidi önemli bir ticari meta halini alınca krallar devreye girmiş, örneğin İngiltere 1575'te bunun ülkesine girmesini ve ticaretinin yapılmasını yasaklamıştı. Özü renkli, dışı beyaz olan bu bakam ağacı, temizlenip suya atılınca boya maddesi veriyordu. Daha sonra bu ağacın Afrika ve Asya'nın bazı bölgelerinde de olduğu keşfedilmiştir. Bu ifadelerden anlaşılacağı gibi siyasal güç bu konuya da el atıyordu ve büyük çapta güç sağlıyordu.

Siyasal sistemin en tepesinde bulunanların dışında da yerel yönetimler, halkın renk uygulamalarında birtakım kısıtlamalar getirebiliyordu. 16.yy. da Venedik'te siyah boya ve rengi moda olmuştu, festival veya faşinglerin bitiminde son gösteri sırasında meşhur Venedik gondolları, belediye teşkilatının yaptırımı olarak siyaha boyanmaya mecbur tutuluyordu.

Avrupa'da ve dünyanın diğer bölgelerinde saray çevresi ve diğer egemen güçler ile halk ayrı yaşam tarzı sürdürdüğünden kendi bölgelerinde tarzları farklı olmakta, çevreyle ilişkileri sosyal ve ekonomik nedenlere bağlı olarak farklı yöntemlerle sürdürülmekteydi. Birçok ülkede hükümdarlar, toplumsal bazı tutkulara ve değişimlere ya engel olmuşlar ya da ön ayak olmuşlardır. Örneğin Çin imparatorları kendi ülkelerinde halkın, ipek ve sarı renge çok tutkulu olmasına rağmen altın sarısı veya güneş rengi kostümü sadece kendileri giyiyor ve halka yasaklıyorlardı. (Dünyada ipek böceğini ilk kullanan ve ülke dışına çıkmasını ağır suç sayan Çin hanları, rengin türlü çeşidiyle üretilen ipek ticaretini de denetliyorlardı.) Çin'in efsanevi imparatoru yani Çin'i kurduğu kabul edilen imparator Huang di "Sarı İmparator" olarak tanımlanmaktadır.



Şekil 1. Huang-Di (Sarı İmparator)

Tarih boyunca Çin hükümdarlarının yanı sıra birçok ülke kralları, prensler, imparatorlar güçlerinin kaynağı olarak tanrısal ışığın simgesi saydıkları sarı renkli kıyafetleri tercih etmişlerdir. İhtişamlı görünme duygusu büyük İskender'de, Çin imparatorlarında, Rus çarlarında ve daha birçok hükümdarda vardı. Sarı renkli, altın görünümlü elbiselerle egemen bir güç olduklarını göstermek istemişlerdir. Sarı rengin itibar gördüğü Çin, Hindistan, Avustralya gibi bölgelerde safran, aşı boyası veya Hint sarısı doğal yollarla elde ediliyor ve kutsal renk sayılıyordu. Asya'nın birçok yöresinde bilhassa keşişler buna fazla itibar ediyordu. Sarı rengin dışında tercihleri olan hükümdarlardan Fransa kraliçesi M. Antoinette, koyu mor rengi severdi. Dini bağlılıkları ön planda tutan "Fransız kralı aziz Louis, Hz. Meryem'in giysilerini taklit etmişti" (Pastoureau, 2005, s. 58). Bu taklit, aynı zamanda Meryem'in giysilerindeki renklerin tanrısal aşk, göksel gerçeklik gibi sembolik anlamlarından ileri geliyordu. Ortaçağda Fransa'yı yöneten,

> "Capet Hanedanı kralı, on ikinci yüzyılın sonundan ya da belki biraz daha öncesinden itibaren, gök mavisi üzerine serpiştirilmiş altın sarısı zambak çiçekleri olan bir kalkan, yani mavi fon üzerinde belirli aralıklarla sarı renkli, biçimli çiçekler bulunan bir kalkan kullanırdı" (Pastoureau, 2005, s.65). "13. yy. İngiltere kralı Arthur da aynı renklerle bezenmiş kalkan taşırdı" (Pastoureau, 2005, s.67).

Seçilen bu renkler de yine dinsel anlamlarından dolayı tercih edilmiş, keyfi olarak yada göze hoş geldiği için seçilmemişti. Roma imparatorluğunda, beyaz rengin

yanında leylak veya çivit renkleri önemli kabul ediliyordu. Sadece tanrılık payesi verdikleri imparatorları, erguvan ve bazen de yerine göre beyaz giyiniyorlardı.

Anlaşılıyor ki, kültürler içerisinde de renk terminolojisi zaman zaman egemenlik sınırlarını çiziyordu. Fransa kralları, güneş kral olarak vasıflandırılıyorlardı. Bu vasıflandırma, kendiliğinden olmuyor ekonomik güçlülük, kültürel seviye ve teknolojik gelişmişliğe göre şekilleniyordu.

Fransız ihtilali öncesi hemen hemen tüm ülkelerde, krallar yönetimde tek söz sahibiydiler. Sorumsuz ve sorunsuz yaşamlarında lüks, onların belli başlı tarzlarıydı. En lüks kıyafetler, eşyalar, hediyeler onlara aitti. Soylular görkemli yaşamı, dini kesimler tek tip yaşamı seçiyor, halk ise sömürü ve baskıcı yöntemlerle sürekli kaybediyordu. Böylesi ortamlarda kıyafet, eşya, kıymetli nesneler, takılar elbette farklılık gösteriyor ve onların gösterişliliğiyle hiyerarşik bir düzen oluşturulurken halk halen Roma geleneğinde de görüldüğü gibi yoksul hatta ikinci bir sınıf oluşturuyordu.

Geçmişte daha da belirgin olarak İran halkının giyimi Arap halkının giyimine, Çin halkının giyimi Japon halkının giyimine benzemiyordu. Bunda iklimsel faktörler önemli olduğu kadar tarihten gelen alışkanlıkların, sınıfsal etkilenmelerin de önemi vardı. Bir süreçle gelişen gelenekler, bunda biraz rol oynasa da baskı sonucu şekillenen kültürel birliktelik, gelenekleri aşmada önemli engel oluşturur. Örneğin, bugünün İranlı devlet büyüğü kendi gelenek renklerini birden terk edemez. Yüzyıllardır krallar ve güçlüler, egemenliklerini daima göz önünde tutmak için halktan ayrı yani ayrıcalıklı tercihler yaparlardı. Örneğin Rus çarlarında (Korkunç İvan da olduğu gibi), altına özgü güçlülük simgesi sarı renkli kıyafetler pek önemliydi. Ama bu durum, sadece saray kesimine biraz da soylulara mahsustu. Elbette o dönemlerde, halkın veya toplumun aşağı tabakalarının aynı veya benzer kıyafet giymeleri ve aynı renkte kıyafet seçmeleri hem olanaksız hem de yasaktı. Zira renk ve kıyafet, kişinin sosyal durumunu belirlerdi. Osmanlı'da da bu durum çok açık bir şekilde görülür. Meslekler, halk sınıfları, saray erkânı, askeri ve idareci kimseler kavuk, kürk ve kıyafetiyle belirlenirdi.

Hükümdarlıklar, siyasi veya askeri armaların seçiminde söz sahibiydi. Haçlı armaları ve benzerleri, kendi dönemlerinde prestij daha sonraki dönemlerde ise sembol olarak kalıcı olmuş, değiştirilmeden hükümdarlığın simgesi yapılmıştır.

Beğeni, moda, teknolojik gelişmeler gibi değişen ve gelişen süreçlere bağlı olarak farklılaşan renk kullanımlarının, siyasi arenada işlemediği aşikârdır. Örneğin, bir ulusun bağımsızlık sembolü sayılan ve onu diğerler milletlerden ayıran bayrağın renkleri, katı ve değiştirilemez bir bütün oluşturur. Birleşmiş Milletler kayıtlarına göre, bugün dünyada 193 ülke ve bunlara ait bayraklar bulunmaktadır. Resmen tanınan bu ülkelerin bayraklarında, sarı renk bilhassa yer almakta ve bazılarında bu renk alanlarının neredeyse bayrağın yarısından fazla bölümünü kapladığı görülmektedir: Almanya, Belçika, Hırvatistan, İspanya, İsveç, Lichtenstein, Litvanya, Makedonya, Romanya, Ukrayna, Vatikan, Afganistan, Brunei, Çin, Kazakistan, Kırgızistan, Moğolistan, Singapur, Sri Lanka, Tacikistan, Türkmenistan, Vietnam, Angola, Benin, Burikna, Çad, Dem, Kongo, Eritre, Etiyopya, Gabon, Gana, Gine, Gine Bissau, Kamerun, Kongo, Mali, Mauritus, Mısır, Moritanya, Mozambik, Namibya, Nijer, Orta Afrika, Raunda, Sao Tome, Senegal, Swaziland, Tanzanya, Togo, Uganda, Zimbabwe, Bahama, Barbados, Dominik, Grenada, Jamaika, St.Lucia, St.Vincent Granedina, Arjantin, Bolivya, Brezilya, Ekvator, Guyana, Kolombiya, Paraguay, Surinam, Trinidat, Uruguay, Venezüella, Avustralya, Fiji, Kribati, Nauru, Palau, Papua Yeni Gine, Salomon Adaları, Tuvalu, Vanuata, Yeni Zelanda ile birlikte 111 bayrak üzerinde sarı veya altın rengi bulunmaktadır.



Şekil 2. Ülkelerin Bayrakları

Bütün bu bayraklar ve armalar hem ışığın-güneşin hem de kıymetli maden olan altın ve platinin renklerini taşıyarak görkem arz eder, ulusal simge olur.

Tarihte bağımsız egemenlik kurmuş olan on altı Türk devleti bayraklarında da sarı renk görülür. Batı Hun İmparatorluğu bayrağı tamamen sarı, Uygur Devleti bayrağı sarı üzerine sarı figürlü, Büyük Hun İmparatorluğu bayrağı ise sarı fon üzerine sarı ejderha figürlüdür. Karahanlılar bayrağı sarı üzerine beyaz, Babür İmparatorluğu'nun bayrağı büyük bölümüyle (1/3) sarıdır. Gazneliler'inkinde ise büyük bir sarı kuş yer almaktadır. Avrupa Hun İmparatorluğu ile Ak Hun İmparatorluğu bayraklarında ise beyaz üzerine sarı simgeler yer almaktadır. Osmanlılarda silahtar bölüğünün bayrağı, renginden dolayı sarı bayrak adını alıyordu. Bu renk Osmanlılara Memlüklüler'den geçmiştir.



Şekil 3. Eski Türk Devletleri Bayrakları

Siyasal nedenlere bağlı renk yakıştırmasında sarı rengin ulviyetine uymayan işler söz konusu olduğu hallerde bu renge esas yapısı dışında kötü tanımlarda getirilmiştir. Bu rengin var sayılan özellikleri arasında, canlılığını yitirmeye ve saflığından dönmeye yatkın iki yüzlülük yakıştırması yapılır. Bu yakıştırmaya müsait yapmacıklık, dürüstlüğünü yitirme ve iki yüzlülük gibi anlamlar, Avrupa geleneğinde küçümsenmeye yol açmış olması bu rengin siyasal amblem ve simgelerde kullanmak için seçilirken fazla özen gösterilmesine neden olmuştur. Çoğu zaman ikiyüzlüleri, ihbarcıları ve grev kırıcıları belirttiği kabul edilmiş ve gerçek niteliğine ters bir duruma düşürerek sarı, sendikacılığın simgesi sayılmıştır.

2.2.3. İnanç Sistemindeki Yeri

Toplumlar, totaliter dönemlerde belli kalıplar içerisinde belli kültür harcı ile bütünleştirilmeye çalışılmıştır. Bunda en büyük etken, din ve din adamlarının baskısı, tutumu veya önerisiydi. Bu baskılar, içinde bulunulan çağa göre eğilimlerin sonucuydu, kendi yöntemleri geçerliydi ve onunla yapılanmaya gidildiği düşünülürdü. Bu topluluklarda din önemli olmakla beraber ataerkil yöntemlerle ve baskılarla yönetilirken tabularını yaşam süreçleri boyunca sürdürüyorlardı. Halen günümüz Afrika, Amazon ve Güneydoğu Asya ülke yerlilerinde bu durum rahatlıkla görülebilir.

Vücut boyamaları, yüzde ve vücuttaki dövmeler, giyim ve süslenmenin yanı sıra kötü ruhlardan korunmak ve ibadet kaygısıyla yapılıyordu. Dini törenlerde rahipler, öne çıkıp kabileyi transa geçirince insanlar kadar renkleri de çılgın denilebilecek bir boyuta ulaşıyordu. Kabileler, tanrılarını betimlerken daha korkutucu ve buna paralel olarak da yaratıcı ve kurtarıcı özellik kazandırmak istiyorlardı. Kendileri ise en yakınında yer alan bir hayvanı kutsallaştırıyor ve taklit ediyordu. Bu nedenle de bu tür kabile bireyleri tarih boyunca idolü saydıkları hayvan görünümüne öykünmüşlerdir. Vücut boyamaları, yerine göre taşınan tabusal simgeler ve kuş tüyleriyle oluşturulan makyajlar bunu göstermektedir. Din veya kült birliği yaşamı sınırlıyor, üretimi yönlendiriyor, tüm yaşamsal ve otantik değerlerde hilafet etkisi yaratıyordu.

İlkel toplumsal yaşam aşılıp devlet statüsü oluşturulunca inanç sisteminin, ülke yönetiminde önemli bir faktör halini aldığı görülür. Geniş ve etkili panteonlarda dini baskılarla hukuk, mimari ve yeni toplumsal değerler yaratılmak istenmiştir. Işık ve renk ile ilişkisi olan yaşamsal değerler de bunlar arasında yer alıyordu. Bunun inanç sisteminde önemli bir yer tutmuş olduğu daha gelişmiş İlk Çağ toplumlarında Eski Mezopotamya, Anadolu Hitit ve Mısır firavunları ve Persler döneminde açıkça görülebilir. Işık (güneş ışığı) ile bir tutulan tanrı fikri, Perslilerin Ahura Mazda'sında, Samilerin Baal'inde, Mısırlıların Ra'sında ve birçok kültürde yer almıştır. Buna paralel olarak ışık ile parlaklığın simgesi sarı ve onun bir çeşidi olan altın sarısı, geçmişten bugüne tanrı, tanrısal ışık gibi unsurların betiminde etkili bir biçimde

yerini almıştır. Eski Mısır en büyük tanrıları sayılan güneşi, tapınaklarından ve mezar odalarından eksik etmemişlerdir. Hititler de güneşi en büyük yaratıcı kabul etmişler ve bu yüzden de güneş kurslarını her yer ve her şeyde kullanmışlardır. Persler ise, en büyük tanrı olarak Ahuramazda ve Mitra'yı kabul etmişlerdir. Ahuramazda kanatlı güneş betimi üzerinde gösterilir Mitra ise ışığın sembolü sayılırdı. Zerdüşt dini ateşi kutsal sayıp hiç söndürmemiştir. Hıristiyan azizlerin altın görünümlü haleleri ışığın timsali sayılmıştır. Cami mihrapları altın yaldızlarla donatılmıştır.

Eski Mısır, tarihte bilinen ilk kez firavunlarını tanrı veya tanrının yeryüzündeki (yansıması veya) ifadesi olarak gösteren anlayışa sahipti. 5000 yıl önceden başlayarak firavunlar için yaptırılan devasa piramitler, mezar odaları ve mumyalama sanatı bunu göstermektedir. Din devleti ağırlıklı olan bu yönetimlerde, kral ya tanrı ya da tanrının yeryüzündeki temsilcisi olarak bütün güçleri elinde tutuyordu. Eski Mısır hakkında pek çok bilgi henüz aydınlatılamamış, daha ziyade M.Ö 1500 yılları ve sonrası bilgilere ulaşılabilmiştir. Her türlü tarihi ve arkeolojik bilgiler ele geçtikçe daha fazla bilgiye ulaşılmaktadır. Eski Mısır piramit, tapınak, saray ve mezar oda anıtlarının durumları ve hükümdarların bu dünya ile öbür dünya hakkında neler düşündükleri ve yaşam tarzlarını hangi düşünceye göre uyarladıkları hakkındaki bilgiler, arkeolojik kazılar arttıkça doğru olarak gün yüzüne çıkmaktadır. Bunlar arasında ilk ve önemli bilgiler, nekropol yani mezar kültüründedir. Eski Mısır'da mumyalama, bir kültürel etkinliği simgeleştiriyor ve ustaları mumyalama ile öteki dünya kültürünü geliştiriyordu. Mezar hediyesi veya mumyalama işlerindeki kumaşlarda çivit boyayı kullanıyorlardı. Bazı mumyaların da özel hazırlanmış boyalarla boyandığı son zamanlarda ele geçen örneklerden anlaşılmaktadır. Bundan da anlaşılıyor ki, bu bitki binlerce yıldır boya maddesi olarak kullanılmıştır. Mezopotamya Babil tabletlerinde de günümüzden 2700 yıl öncesine ait çivitle ilgili bilgilere rastlanılmıştır.

Mısır'da renklerin dinsel kullanımı simgesel anlamlarla yüklüdür. Kullanılan bütün renkler, simgesel anlamının yüceltilmesine paralel değerli bir taş ya da madenle ilişkilendirilir.

Tanrı sayılan firavun, hem ülkeye hem de tüm kıtaya egemendi. Onun ve çevresinin tercihleri, halk üzerindeki yaptırımları önemliydi. Bununla birlikte bazı yasaklar da

söz konusuydu. Çünkü eski Mısır yönetim ve rahiplik kültürünün gizli kalması istenilen bazı değerleri, komşu ülkeler tarafından gizlice elde edilip taklit edilmekteydi.

Bu ülkede rahipler, platin rengi bazen de turuncu elbiseler giyiniyorlardı. Halkın gözünde ulaşılması güç ve tam egemen bir kişilik oluşturuyorlardı. Bu bilgiler bazı Mısır freskleri ve mezar odası duvar resimlerinden elde edilmişti.

M.Ö. 14.yy. da kraliçe Nefertiti'nin eşi ve Tutankamon'un babası olduğu iddia edilen firavun Akhenaton (4. Amenofhis) dinde reform adıyla yeni bir din getirmiş ve ona geleneksel dinin rahipleri tarafından şiddetle karşı çıkılmıştır. Akheneton'un yeni getirdiği inanç sisteminde Aton'u seçmesi, simge olarak da güneşi belirlemesi ile Ra gibi önemli eski Mısır güneş tanrılarının yerini almıştır. Bu yenilik bir süre devam ettirilmiş, güneşin ışınsal görünümlü simgesi Mısır sanatında önemli yer tutmuştur.

> "Güneşin rengi sarı (ve bu nedenle altının da), ebedi olmanın ve yok olmamanın sembolü olarak görüldü. Tanrıları saydıkları put veya idol nesneleri ve kutsal ölülerin kemikleri saf altın içinde saklandı ve böylece sarı metal, sembolik perspektiften olduğu kadar, çok değerli olan maddenin asıl değerinin düşünülmesi açısından da tanrısal varlıkların imajlarının oluşturulmasında doğal bir materyaldi" (Wilkinson, 1994, s.108).

Lahitler üzerindeki altın ve altın sarısı renk ile firavun tanrılaştırılıyordu. Resimlerde ise tanrıları, diğer insanlardan ve rahiplerden ayırmak için farklı renkler tercih ediliyordu. Sarı ve sarının tonları başta olmak üzere yeşil, mavi ve siyah renkler tanrıların vücutlarını simgelemek kullanılıyordu.

Buna karşın doğu ülkelerinde bilhassa eski Çin'de hem yönetimsel hem de dine bağlı baskıcı bir yöntem hâkimdi ve Han birçok değerleri kendisine mal ederek halka yasaklarını şiddetle uyguluyordu. Renk de bunlar arasında yer alıyordu. Örneğin ruhban sınıfı dışında halkın sarı renk kullanımına yasak getirilmişti. Nitekim bunun örneklerini son asırda dahi görebilmek mümkündür. Shaolin rahipleri sarı (safran sarısı) kostüm giymektedirler. Safran sarısı onlar için kutsaldır ve sadece ruhban sınıfının keşişlerine aittir. Bu tarikat, Japon Zen tarikatından etkilenmiştir. Zen tarikatının üyeleri gri kostümler giyerken sarı kuşak takmakta ve sarı çorap giymektedirler. Bunlar savaşçı keşişler olarak bilinir, ancak barış amaçlı olarak Kung Fu savaş sanatı ile yetiştirilirler. Eski Çin geleneğine uygun olarak Çin

halkının dinsel inançlarının temelini kuran, yaşam biçimini belirleyen ve bunlar için öğretiler geliştiren Konfüçyüs de (M.Ö. 551-479) safran sarısı kostümle tanımlanmıştır.

Ayrıca bazı Asya ülkelerinde sınıfsal ayrılıklar (kast sistemi) renklerle belirlenmiştir. Örneğin din ağırlıklı yönetimlerin egemen olduğu Bhutan'da hiyerarşik düzenin renkleri vardır. Sınıflar bu renklerle belirlenmektedir. Beyaz halkı, sarı kralı, yeşil hâkim sınıfı, kırmızı ise hükümeti simgelemektedir.

İnanç sisteminin, en çok etkili olduğu ve asırlardır böyle sürdürüldüğü Tayland ve Asya'nın bilhassa Himalayalar bölgesinde gelişip fazla bir değişiklik göstermeden günümüze kadar varlığını sürdürdüğü görülür. Burada yaygın olarak Budist tapınakları ve manastırları yer alır ve Tibet, bu rahipliklerin en önemli merkezi durumundadır. Budizm'de renklerin simgesel anlamları önemli bir yer tutmaktadır. Budistler, turuncuya yakın sarı renge uygun elbiseler giymeyi dini bir görev saymakta ve onu tabulaştırmaktadırlar. Hint baş tanrısı Krişna'ya ışık ve altının simgesi sarı renk yakıştırıldığı için onun bu rengi sevdiği kabul edilerek tüm betimlerinde de bu renge yer verilmektedir. Genellikle tavus kuşu taç takmış olarak tasvir edilen Krişna, mavi ten rengi ve sarı dhoti ile kutsallaştırılmaktadır.



Şekil 4. Krişna

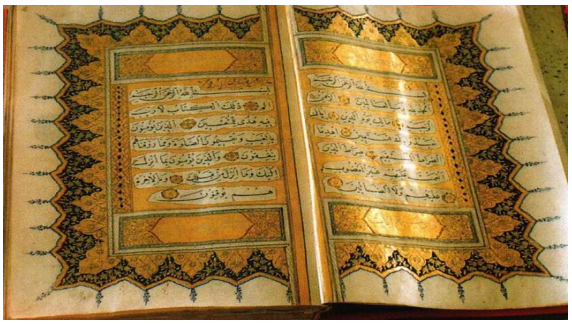
Hint sarısı, adeta tapınağın ulusal simgesi sayılıyordu. Budist rahipler, ruhban sınıfı Buda heykellerinin altın olmasına önem veriyorlardı. "Pek çok mürit bilhassa hac mevsiminde Buda heykeline altın varak yapıştırmayı bir ibadet şekli kabul ediyordu. Bunun bir örneği Miamar'da görülebilir" (National Geographic, 2009, s.88).



Şekil 5. Budistlerin Hac Mevsimi

Onlar sadece bu renkle yetinmiyor, Buda heykellerinin gözlerine mavi veya yeşil renkli taşlar koyuyorlardı. Bu durum aynı zamanda Asya'da renk ve değerli taş tutkusunun olduğunu da göstermektedir. Son yıllarda tahrip edilmiş, 50 metre yüksekliğinde olan dünyanın en büyük Buda heykelinin gözlerinde, önceden bu renkli taşların olduğu bilinmektedir. Bu taşlar, Hindistan'ın kuzey bölgelerinden yani İndus vadisinden çıkartılan kobalt madeninin arsenikle rafine edilmesinden elde ediliyordu. Bu madde, ileri tarihlerde İslam kültüründe yer alan cami, medrese gibi binaların çinilerinde de kullanılmıştır. Burada o, bakırla birleştirilerek turkuvaz rengi elde edilmiş ve kullanılmıştır.

Turkuvaz rengi, İslam ülkelerinde yeşil kadar önemli bir renktir. Hz. Peygamberin cüppesinin de bu renkten olduğu bilinmektedir. Böylesi bir nedene bağlı olarak da bu renk, Müslümanlarca kutsal sayılır. Buna rağmen, ihtişam ve zenginlik sembolü olan altın örneğini yine İslamiyet'te de görmek mümkündür. Kudüs'teki El Aksa Camisi'nin kubbesi dıştan altınla kaplıdır. Müslümanlıkta önemli bir yere sahip olan altın sarısı, Kuran-ı Kerim'de de hat ve tezhiplerde (yazı ve süslemelerde) sıkça kullanılmaktadır.



Şekil 6. Kuran-ı Kerim

> "İslam kozmolojisinde, renk tayfı kırmızı, sarı, yeşil ve mavi olarak tanımlanır, dört elemente benzetilir ve kutsal cisimlerle ilişkilendirilir. Mars kırmızıyla, güneş sarıyla, Jüpiter yeşille ve Venüs maviyle ilişkilendirilir. Satürn ve ay ise sırasıyla siyah ve beyaz ile bağlantılıdır" (Sloane, 1989, s.191-192).

İslami tarikatlarda da renkler önemli bir yer tutar ve simgesel anlamlarına yeni boyutlar katarlar. "Örneğin Hz. Muhammed'in sünneti olan beş köşeli posta oturma geleneği her bir tarikatta farklı kullanımlara vesile olur. Cerrahi tarikatında postun rengi sarıya boyanırken Bedevilerde genellikle kırmızıya boyanır" (Atasoy, 2000, s.274-275). Tarikatlarda hırka kadar önemli olan taçların tasarımı ve renkleri de ayrı bir yer tutar. Taçlar, Hz. Peygambere bağlılığın simgesi olarak gülden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Merkezden dışa doğru üç bölüm mevcuttur. Eşrefi gülü,

> "Hz. Şeyh'te yaradılışı olan Hay İsm-i şerefine ve Hz. Muhammed'in on sekiz bin âleme rahmet ve sultan olduğuna işarettir. Dört renklidir: sarı, beyaz, kırmızı, siyah. Bu dört renk esas renklerdir ve diğer renkler bunlardan çıkmadır" (Atasoy, 2000, s.218).

İslam kültüründe renklerin simgesel anlamları ve farklılıkları kıyafetlere de yansımıştır.

> "Efendimizin soyundan olan Nâkib'ül Eşraf'lar yeşil kavuk takar ve yeşil cübbe giyerlerdi. Onlara toplum içinde sonsuz bir hürmet gösterilirdi. Osmanlı Padişahları tahta çıkarken, bu zatların ellerinden kılıç kuşanırlar ve vazifeye öyle avdet ederlerdi" (Uğurluel, 2009, s.1).

Selçuklu hükümdarı Tuğrul Bey de 11.yy ın başlarında Bağdat'a giderek halifeyi ziyaret etmek istemiş ve farklı renklerdeki bir kıyafet anlayışıyla karşılaşmıştır.

> "Tuğrul Bey'e Bağdat'ta büyük bir merasim düzenlenmişti. O sırada halife siyah kaftanı ve elinde peygamberin sade, ama kutsal asası ile bir tahtta oturuyordu…İslam dünyasının her yerinde peygamber adına tüm dünyevi güçleri kullanma yetkisi veriliyordu. Tuğrul Bey bu yetkinin

> işareti olarak kendisine uzatılan iki kılıcı aldı ve beline taktı. Kutsal sayıya sadık kalmak için sırasıyla hediye edilen 7 kaftanı giymek zorunda kaldı. Ve gücünün önemini ve kapsamını orada bulunan herkese göstermek için, dünyadaki insanların sembolü olarak yedi ülkeden yedi köle geldi ve emri altına girdi. Daha sonra en yüksek dini otoritesi olan halifenin altından yapılmış güzel kokulu kaftanı getirildi ve Tuğrul beye giydirildi" (Jorga, 2009,s.68-69).

Altın sarısı kaftan kutsal anlamıyla en üstte yer almıştı.

Altın sarısı ve sarının açık tonları ışığın simgesi olarak aydınlıkla ve kutsiyetle bağdaştırılırken bir dönem safran sarısı İslamiyet'te farklı değerlendirilmiştir. Müslümanların safranla boyanmış malzemeleri kullanmalarına ve kıyafetleri giymelerine karşı çıkılmıştır.

Tarikatlarda renklerin kullanımı, İslamiyet ile Hıristiyanlıkta ayrı görüşler ortaya koyar. Örneğin mavi renk Hıristiyanlıkla ilişkilendirilip İsa ve Meryem'in rengi olarak kabul edilir, İslam tarikatlarında kullanılmaz. Ortaçağ'da Hıristiyanlığın egemen gücü olan kilise ve tüm Avrupa'da geniş yetkilere sahip Vatikan Papalığı, etkili bir yaşam tarzı ve bunun göstergesi olarak altın sarısı renkli görünümleri tercih etmişti. Roma'nın zenginlik geleneği henüz son bulmadığı için din adamlarının bu tercihleri devam ettiriliyordu. Sarı renk gösterişin, beyaz ise saf ve temizliğin ifadesi olarak görülüyordu. Bizans'ta elbiselerde beyaz büyük haç veya sarı bordürler önemli sayılıyordu. Sarı yaldızlı giyinişler, ihtişam ve zenginliğin göstergesiydi. Altın rengi, aynı zamanda tanrının ışığıyla ilişkilendirilir. Işığın gücüyle birlikte maddenin yüksek değerinin yüceltilmesidir. Bugün Nevşehir Kappadokia ve Ihlara kaya kiliseleri fresklerindeki altına öykülü azizlerin başları çevresindeki haleler aynı amacı taşır. Sarı yaldızlı betimlere ağırlıklı olarak uhrevi mekân tasvirinde arka fon, kutsal ışık sembolü alanlar ve kilise apsisi betim ve eşyalarında yer verilirken beyaz saflığın temsili olarak Noel ve benzeri yortulardaki bakireliği temsil eden kız ve çocuk korolarında öne çıkıyordu. Mimaride ise kiliselerin fresklerinde ve vitraylı pencerelerinde sarı renk her zaman tercih ediliyordu. Papa ve rahipler, bu seçimlerde çok etkindiler. Bu dönemde, (Romanesk yapıların ağır ve loş havası nedeniyle) rengi ışık kabul eden kilise, sarıya ve beyaza fazla önem vermişti.

Daha sonra ise renk ve renkliliğe karşı kilisenin tavır aldığı görülür. Renk, bir yanılsama ve gösteriş olduğu için dışlanır. Renk aldatıcı ve göz alıcı, yanıltıcı

pigmentler olarak değerlendirilmiştir. Rengin denetlenemez olması kaygı yaratmış, desen için ise böyle bir durumun söz konusu olamayacağı ileri sürülmüştür.

Renk kullanımında ve duyarlığında Cizvit, Katolik, Lutherist, Jansent, Kalvenist Hıristiyanlık mezheplerinin etkisi olmuştur. Bu dinler, rengin niteliğini belirlemek istemişlerdi. Cluny tarikatının önemli keşişleri ve ilahiyatçılarının büyük bölümü, duyulan ve görünen dünyanın maddesiz, tek ve en önemli kısmının ışık olduğunu düşünürler. Tanrının ışık olduğunu bildirirken kiliselerde daha fazla renge yer verilmesini isterler.

Lutherizm öncesi Bernard gibi bazı papazlar ise rengin ışık değil madde olduğunu ileri sürerek renge karşı bir tavır almış ve sadeliği benimsemişlerdi. Daha sonra Protestanlar aynı görüşü benimseyerek kiliselerin saray görünümünde olmamasını, insanların da ağırbaşlı giyime sahip olmasını istemişlerdi. Protestan halkı aşırı süslü kıyafete de karşı çıkıyor, kınıyor ve erdemsiz sayıyordu. Sarı renge karşı çıkıyor, beyaz ve kahverengi tercih ediyorlardı. Hatta Newton, Anglikan mezhebinden olduğu için beyaz ve siyah rengi bilimsel olarak renk düzeninden çıkartıyordu. Bunda Protestanların renk korkusunun da etkisi olmuştur. Protestanlıkta bir dönem kiliselerin iç dekorasyonu ve renkli giyim abartılı sayılmış, saray özentisi kabul edilerek yasaklar getirilmişti. Bunun başka bir uygulama örneğinde ise "17.yy'da Fransa'da mezar taşları Kalvenistler tarafından boyanırken Lutherciler buna karşı geliyorlardı" (Pastoureau, 2005, s.116).

Bunlardan da anlaşılacağı gibi bazı dönemlerde sosyal, siyasal ve dini nedenlerle rengin veya renkliliğin beğenilmesi veya yasaklanması gibi davranışlarla karşılaşılmıştır. Nitekim bugün bile Katolik kiliseleri ve Ortodoks kiliseleri genellikle çok yaldızlı eşyalarla donatılırken, Protestan kiliselerinde sadelik göze çarpmaktadır. Cami ve benzeri dini yapılarda da yine sadelik ve ağırbaşlılık görülür.

Hatta bir dönem renk kullanımı öyle bir noktaya gelmiştir ki içinde barındırdığı maddeler bile dinle ilişkilendirilmiştir. Ortaçağ'da Ortodoks öğretisinde, dini resimler bilhassa ikonalar sentetik boya yerine doğal boyalarla yapılıyordu. İnananlar, bu yolla tanrıya daha çok yaklaştıklarını düşünüyorlardı. Tabiatın gizemini ortaya koyduklarını düşünüyorlar ve bu tarz sanat eserlerinden manevi bir sonuç çıkarıyorlardı. Bu beğeni ve uygulama sonuna kadar devam ettirilememiş,

kimyasal boya ve cilalar ortaya çıkınca doğal boyalar kendiliğinden terk edilmişti. Zaten din literatüründe, kitap basım ve dağıtımında dayanıklı ve özel hazırlanmış boya malzemeleri kullanılmıştır. Bunlar, yumurta akı ve çeşitli kimyasal boyaların karışımıyla elde ediliyor, yazım ve resimleme işlemi bitince de verniklenerek koruyucu tabaka oluşturuluyordu. Tüm bunlarda devirlerine göre dini otoritelerin baskıcı tercihleri söz konusuydu.

Renk karmaşası devam ederken ışık-renk ilişkisinde ışığın çözümü ve tayf renklerin ışıkta var olduğu prizmayla ayrıştırılıp renkler elde edilmiş, yeni bir renk dünyası ve anlayışı ortaya çıkmıştır. Rengin yasası belirlenerek şema ve skalası sanat dünyasını altüst etmiştir. Desen-renk karmaşasındaki rengin zayıf gösterilme durumu son bulmuş ve o, desenle eşit duruma getirilmiştir. Hatta deseni, geride bırakmaya başlamıştır. Renk ile aydınlanma çağı başlarında kullanılan pigmentler, sanata zenginlik kazandırmıştır. Sarı, mavi, kırmızı renk skalasının temel öğesi olmuştur.

Doğal yapıya saygı derecesinde bağlılığın değişik örneklerini, çeşitli inanç sistemlerinin kıyafetlerinde de açık bir şekilde görebilmek mümkündür. Eski Çağ'da Yunan ve Roma'da dikişsiz kıyafetler (Toga elbiseler), törenlerde giyilirdi. Bunlar vücuda sarılıp, omuzdan bir kısmı geriye atılır veya eski Frigya tokasına (Fibola) benzer bir toka ile birleştirilirdi. Tibet Dalaylama veya Buda rahipleri de benzer bir giyimi tercih ediyorlardı. Dikişsiz giyimin bugün için en iyi bilinen örneği ise Müslümanların hac ziyaretindeki kıyafetleridir. Tüm bunlardaki biçim ve renk kendiliğinden ortaya çıkmamış, önce doğallığa öykünülmüş sonra da yaptırım haline getirilmiştir. İlk örneklerinin ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı ise hiçbir zaman öğrenilememiştir.

Köken olarak geçmişteki tüm davranışlar ve renk konusunda var olan kültürel değerler, halk tarafından tam olarak bilinmeyen ve açıklanması güçlük arz eden nedenlerle ortaya çıkar ve daha sonra siyasal gücün güdümünde veya dinsel davranışlarda önemli bir faktör olarak yer alır, hatta yaptırım haline getirilir. "Örneğin sarı rengin gelenek olarak ikonografide sinagogla özdeşleştirilmesi gibi" (Pastoureau, 2005, s.104).

Dini yönden sanatta renk kullanımına bakıldığı zaman, 17.yy. ressamlarının renklerinin Katolik geleneğinde ağırbaşlı olduğu görülür. Renkler, sade ve

dengelidir. 18.yy. ve sonrasında ise yenilikçiler, sanatta çok renk ilkesini benimserler. Bunda, Newton'un ışık teorileriyle ortaya atmış olduğu renklerdeki çeşitlilik etken olmuştur.

2.3.4. Sarı Rengin Psikolojik İfadesi

Sanat eserinin yaratılış sürecinde, rengin psikolojik etkilerinin yoruma tabi tutulması sanatçının güdülerini harekete geçirir. Eserin yaratıcılık sürecinde, rengin daima önemli bir yeri olduğundan psikofizyololik etkenler üzerinde de durulması gerekir. Renk; kalp frekansına, solunum sistemine, hormonal yapıya ve kan basıncına etki ederken yaşamsal fonksiyonları yönetmeye başlar. Ne var ki bu etki, çok uzun süre devam etmez ve etkiler bilinçaltına itilir. Renk duyarlılığı, her bireye göre aynı olmaz. Bunda, çeşitli koşullanmalar yanında genetik yapının da önemi vardır. Irksal özellikler yanında, genetik yapılar da etkili olmaktadır.

Bu ifadelendirmede bir diğer faktör de kuşaklar arası farklılıklar ile zaman ve mekân ilişkisidir. Orta iklim kuşağı, kutup ve sıcak iklim bölgeleri insanlarının duyarlılığı farklı olmaktadır. Renk duyarlılığı ve seçimi, toplumlara has bir norm oluştururken pek çok yan etken de devreye girmektedir. Rengin toplumsal fenomeni yanında eser veren sanatçı karakteristiğinin de farklılıkları vardır. Normal yaşam koşulları dışında eğer insan yeni bir yaşam biçimi arayışındaysa var olana ve onun düzenine karşı çıkar. Bu tepkime, yaratma sürecini etkiler ve çözüm arayışları ile toplumun ortak değerlerine karşı yeni arayışlara yönlendirir. Bu olay bir uyum sorunu olup temelinde ruhsal rahatsızlıkların olabileceği de bilinmelidir. Ruhsal rahatsızlılara fiziksel dengesizlikler de eklenince kişilik ve uyum sorunu göze çarpar ve bu durumda yaratma eyleminin doyuma ulaşması için dürtülerin harekete geçmekte olduğu görülür. S. Freud psikanaliz çalışmalarında, bu konuyu kısaca şöyle açıklamıştır: İnsan toplum ve doğa baskıları karşısında bilinçaltından kaçar, üst bilince çıkarak yaratıcılığa yönelir diyerek ifade etmektedir. Kısaca, rengin kliniksel özelliği de göz ardı edilmemelidir.

> "Yaratılan obje, ikincil narsistik ödüllendirmeyi somut olarak gerçekleştirmemize hizmet eden pozitif bir çaredir. Sanat ürünleri estetik objeler olarak yorumlanmış varlıklardır. O halde yorumlanabilmeleri için öncelikle daha önceden algılanmış, depolanmış materyallere ihtiyaç

> vardır. Burada yaratıcı eylemden somut eyleme ulaşmanın haz prensibi ile gerçeklik prensibi arasında bir sürtüşmenin bulunmasına ve onun engellenmesine ihtiyaç duyduğunu duyurmuştur" (Kırlı, 1999, s.3-4).

Aynı kaynakta sanatçıların, kavrama orijinaline sahip olmalarından dolayı ürettikleri eserlerin daha çok kendilerine özgü olduğu ve rahatsız insanların karakteristiklerinden dolayı daha az estetik oldukları gibi fanteziler içerdikleri ileri sürülmüştür. Yaratmak işlevi, sadece sanatçıya özgü bir etkinlik değildir. Bir mesleğin uygulaması, hobi etkinlikleri dışında insanın kendisini tanıması için amacı belli olmayan meşguliyetlere yönelmesi de olabilir.

İnsan psikolojisinde renklerin önemli etkilerinin olduğu, ilk çağlardan beri bilinmektedir. Hatta insan üzerinde zihinsel, ruhsal, duygusal ve fiziksel etkilerinin çok kuvvetli olduğunun bilinmesinden beri renklerle tedavi (kromoterapi) yöntemi uygulanmaktadır. Eski Mısır, Çin gibi birçok uygarlıkta bu yöntemin kullanıldığı bilinmektedir. Hipokrat ve İbn-i Sina da renkleri tıbbi yöntem olarak tanı ve tedavide kullanmışlardır. Günümüzde de buna benzer araştırma ve uygulamalara devam edilmektedir. Örneğin,

> "Psikolog İbrahimoğlu, renklerin tedavi edici özellikleriyle ilgili olarak sarı rengin baş ağrılarına, mide bozukluklarına, diyabete, kabızlığa, böbrek rahatsızlığına, gazlara, karaciğer zayıflığına, baş ağrılarına ve migrene iyi geldiğini aynı zamanda sindirim sistemini güçlendirdiğini kaydetmiştir" (Barış, 2008).

Renklerin psikolojik etkilerini inceleyen,

> "Angela Wright, California'da renk uyumlarının dinamiği ile ilgilendi. Kişilik tipleri ve renkler arasındaki bağlantıyı anlamaya dönük net bir teori geliştirmeye çalıştı. İlkin Aristo'nun mavi ve sarının temel renkler olduğuna ilişkin fikrinden hareketle tüm renkleri 'sıcak' ve 'soğuk' renkler olarak ikiye ayırdı. Daha sonra yoğunluklarına göre de bir alt sınıflama geliştirerek siyah, beyaz ve griyi de ekledi. Bu sistemle dört kişilik tipini tanımlayan dört sınıf renk grubuna ulaştı. Dört farklı kişilik tipini belirlerken Jung'un kuramından yararlandı. Örneğin sarı, dışa dönük kişilik tipi ile ilgiliyken mavi, içe dönük kişilikle ilgili olarak adlandırıldı. Wright net, anlaşılır ve mantıklı bir sistem geliştirdi. Onun çalışmaları farklı renk bileşimlerinin bireylerin hangi duygularını ifade ettiklerini anlamamız için temel bir sistem sundu" (Epios, 2008).

Renkler, kişilik belirleme testleri sonuçlarında belli kişiliklerin simgesi olmaktadır. Doktor Hartman da, "Renklerin Şifresi" isimli eserinde kişilik testi sonucu,

insanların temel kişilik renklerini belirlemeye çalışmış ve bu renklerin karakteristik özelliklerini açıklamıştır. Sarıların olumlu, olumsuz yönleri şöyle sıralanmıştır:

> "Mutlu, eğlenceli, ben merkezci, bağlantısız, sorumsuz, düzensiz, heyecanlı, dikkatsiz ve yüzeysel, atak, disiplinsiz, ciddiyetsiz, güven dolu ve çok konuşkan vb. Ayrıca sarıların en çok sevdikleri meslekler ise şunlar olarak tanımlanmıştır: İtfaiyeci, danışman, rehber, güvenlikçi, sekreter, estetikçi, satıcı, din adamı ve sigortacı" (Hartman, 2008, s.:133-150).

Renklerin insan üzerindeki etkilerinin ne kadar kuvvetli olduğu hemen hemen her olayda kendisini göstermektedir.

> Örneğin, "18.yy tiyatrolarında sahne, kandil ya da benzeri ışık kaynaklarıyla aydınlatılıyordu. Oyuncular sahnede rollerini bitirdikten sonra bir tür elma yeşili boyanmış odaya girerlerdi. Böylece oyuncunun sahnedeki ışığa alışmış olan gözlerinin dinlenmesi sağlanırken, aynı zamanda duygusal açıdan rahat etmesi de sağlanıyordu" (Kılıç, 2003, s.33).

Sanatçıların bu denli etkilenmeleri elbette sadece ışıktan kaynaklanmıyordu. Sahne ışıklarının renkleri ve yoğunlukları da sanatçıyı farklı etkilemelere maruz bırakabiliyordu. Bu olay, rengin hem psikolojik hem de fizyolojik etkilerinin neler olduğunu ve olumsuz etkilenmelerin minimum seviyeye indirilebileceğini de göstermektedir.

Spor karşılaşmalarında ise yarışan kimsenin daha fazla dikkat çekmesi, akılda kalıcılığı kuvvetlendirmesi ve dinamizm sağlaması için renk ve ona uygun bir şekil seçimine dikkat edilir.

Hastanelerin iç mekânlarında rahatsızlık vermeyen, hastayı yormayan (pastel veya beyaz) renklerin seçilmesi önemlidir. Renk seçimi söz konusu olduğunda niçin ve neden sorularına cevap aranmalıdır. Kırmızı renklerin hâkim olduğu bir hastane düşünülebilir mi? Marketin et reyonuna konulan kırmızı veya yeşil ışık, kalite belirlemede yanıltıcı olmaz mı?

Gökyüzünde yağmur sonrası oluşan gökkuşağı seyredilirken altından geçip dilek tutulan renkler artık bilimsel bir anlam taşıyor. Yağmur sonrası gökyüzündeki damlalar, çevresinden sıçrayıp kendi dalga boylarına bölünüp kırıldığında gökkuşağı denilen o görkemli küresel çember ortaya çıkıyor. İnsan o an kanatlanıp uçmak istiyor, ne var ki bu tayfın ömrü kelebekler gibi çok kısa sürüyor ve sadece doğanın

en güzel eserlerinden birisinin izi kalıyor. Işık ve rengin görsel bilimselliği böyle başlıyor.

Dünyanın bulunduğu güneş sisteminin ışık sağlayan en büyük varlığı güneş olurken, dünyanın uydusu Ay'ın da başka bir ışık kaynağı olarak önemi vardır. Onun ışığı beyaz ve çok parlak olmayan ve rahatlıkla görülebilen bir yapıya sahiptir. Ay ışığının da canlılar üzerinde önemli etkilerinin olduğu ve bazı canlıların dolunay sırasında suç işlemeye veya yok etmeye yöneldiği bilinir.

Sarı rengin neşe, mutluluk, eğlence, zekâ, iyimserlik, servet, dostluk, umut gibi olumlu birçok yönünün yanında hastalık, zayıflık, içten pazarlıkçılık, sadakatsizlik, ölüm gibi olumsuz anlamları da vardır. Sarı rengin hüzünlü yapısı insanı çok etkiler. Örneğin, sonbahar mevsiminde ağaçların yapraklarını dökmesi, tabiatın sarı bir mantoyla örtünmesi karşısında insan hüzünlenir ve romantik bir havaya girer. Başakların sararması ve böylece hasat zamanının gelmesi hüznün, yaşamın, umut düşüklüğünün bir göstergesi olur. Doğa, sararak ölü bir dünyaya gönderilirken Komanalar tanrıçası Kybele mitolojisinde de görüldüğü gibi 21 Martta yeniden uyanmak için umutsuzca karanlık bir döneme sürüklenir. Bu değerlendirme, Türkiye'de de bir Orta Asya geleneği olarak bahar aylarında uyanışın simgesi kabul edilip Hıdrellez bayramı adıyla kutlanır.

Bu kadar tutku yaratan sarı renk, daima çekici ve etkileyici bir görüntü ortaya koymaktadır. Çölde, bozkırda gizemli bir hal alırken bazen de ürkütücü bir etki bırakır. Doğadaki bazı canlıların üzerinde bazen sevimli görünür bazen de korku verir (kaplan, yılan ve akrep vs.). Sarı rengin, hayvanları nasıl etkilediği ise henüz tam olarak bilinmemektedir; fakat bazı böcekleri, kendine çeken bir gizemi olduğu düşünülür. Çiçeklerin sarı renkleri, birçok böceğin besin kaynağıdır. Doğa, onların taşıdığı polenlerle yeniden hayat bulur.

Güneşin parıltısına ve ilahi gücüne ulaşmak, ondan pay almak erdemlerin en büyüğüdür. Sanatçıların, ışık görüntüsü vermek için sarı rengi kullanmasının ikinci bir boyutu da budur. Onun insanı etkileyici bir özelliğe sahip olduğu ileri sürülür. Psikolojik olarak insan ruhunda, bu etkiler görülürken tahrik edici bir özellik de taşır. İnsanın ilk çağlarda en büyük tanrılarından birisi, güneş kabul ediliyordu. Eski Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarında bunun tipik betimleri net bir şekilde görülür. Onun

sarı rengi ve ışıklı görünümü insanın, tüm canlıların hatta bitkilerin var olma nedeniydi. Yaşamsal gücün temeli güneş, o dönemlerde insanların tanrısı haline getirilmişti. Bereketin ve üremenin tek nedeni de bu muhteşem varlıktı. İyiliklerin de kötülüklerin de ondan geldiği düşünülürken insan, yaşamı ve kurtuluşu ona sığınmakta buluyordu.

Yaratılış ve onun simgesi sarı renge karşı bu tutku ve onun psikolojik baskısını hissetme, kullanıldığı yerlerin çokluğuyla da anlaşılmaktadır. Eski Mısır, sarı renge çok tutkuluydu ve bu yüzden de saray odaları ve anıt mezarlarında güneş simgesi çok işlenmiştir.

Sarı renk sanat eserlerinde, sanatsal ürünlerde etkin olduğu kadar günlük yaşamda, modada, eşya üretiminde, giyimde, anlamlı bir görüntü için makyaj ve süslemede, ev eşyasında da önemli bir yer tutar. İnsan onu, yaşamının etkileyici, sevinçli ve tabiatın ışıklı bir örtüsü ile eşleştirir. Işıklı bir gündüzün, geceden daha çok sevilme nedeni de budur. Sarı rengin sembolü olarak ışık, çocuklar, yaşlılar ve kendisini güçlü hissetmek isteyenler için önemli olup moral yükselterek onları hayata bağlar. İnsanlar için önemli olduğu kadar hayvan ve bitkiler için de büyük öneminin olduğu, tüm bunların gündüzün ışıklı ortamını yaşam garantisi olarak seçmelerinden anlaşılmaktadır. Güneş ışığının, hayati değeri vardır ve o varlığın en büyük teminatıdır. Tüm canlılar, önce güneş ışığına göre programlanmışlardır. İlkbahar ve sonbaharın sembolü sarı renk, güneş ve yaşamın sembolü olarak canlıyla iç içedir. Meyvelerin sararması, çiçeklerin zamanında açması ve ağaç reçinelerinin ortaya çıkmasının bir anlamı vardır. Bunlar, güneşin rengi ile uyum halindedirler. Buna doğanın zaman gelir, çözer ve zaman gelir, kilitler şifresi denir. Sanat eserlerinde de aynı çaba ve sanatçılarda da aynı dürtü söz konudur. Işık elemanı, sanat eserlerinde çok önemli bir yer tutar. Sanatçı, sanat yaşamının gizlerinin büyük bölümüne orada ulaşır. Seçilen renklerle oluşturulan sanatsal düzenek, eserin yaratılış aşamasındaki atmosferini çözümler. Sanatçı da kendi psikolojik durumunu seçtikleriyle deşifre eder. Elbette bu, karmaşık bir süreç oluşturur.

Sanat eseri yaratmada işleyen süreç, daima daha farklı ve çok karmaşıktır. Kısaca sanat eseri yaratma, kişisel boşalma süreci olurken eserin yüklendiği biçim, renk ve tüm elemanlar eserin sessiz ve ağırbaşlılıkla sunulmasını gerektirmektedir. Burada

renk veya sarı renk, bütünün önemli parçası olurken bütün içerisinde renk tek başına bir dil oluşturmayabilir. Eğer onda bir dil aranacaksa o zaman sadece renk ile yaratılan minimal eser değerlendirmesiyle rengin anlamına ulaşılır. Tek bir renkle, hiç form kaygısı olmadan rengin tadı üzerinde durulur. Bazı sanat eserlerinde, renkler sanatçının tutkusu olduğu halde seyirci veya yorumcu kendisinin o an düştüğü zaafı sanatçıya yüklemek ister. Bu yüzden de eğer bir ifade aranacaksa yaratma sürecine klinik bir vaka olarak bakılmamalıdır. Yaratma olayı, mizaç bozukluğu veya şizofrenik bozukluk olarak algılanmamalıdır. Buna karşın yaratıcılığa yönelme, ruhsal rahatsızlıları da yok edici veya koruyucudur, denilebilir. Kişiyi gerçeğe yöneltir. Psikiyatrik incelemeler, tanı koymada önemli bir yol izlenmesini sağlar. "Özellikle prepsikotik dönemlerde hastaların sanatsal anlamda çok üretken olabilecekleri bilinen bir gerçektir" (Kırlı, 1999, s.34). Renk, hareket, ayrıntı ve bütünsel incelemeler bu konuda önemli bir yer tutar. Örneğin renk resimde koyu, parlak ve şiddetli kontrastlara sahip bir rol oynuyorsa şizofrenik bozukluk olarak; soluk ve dingin olarak kullanılıyor ise bu bozukluğun sona erişi olarak değerlendirilebilir.

2.4. IŞIK VE RENK ÜZERİNE TEORİLER

Işık ve renk üzerine ileri sürülen görüşler, 17. yy.a kadar olan süreçte karmaşık bir durum arz etmiş, ışığın ne olduğu tam olarak açıklanamamış ve bir madde mi, hareket mi, dalga mı, parçacık mı olduğu konusunun tartışması yüzyıllar boyu sürmüştür. Işık-renk ilişkisi bilhassa aynı şekilde açıklanamamış ve karanlıkta kalmıştır.

Antik çağda, bu konuda bir başlangıç sayılabilecek fikirler ortaya atılmıştır. Güzel sanatlar üzerine eski Yunan'dan (Antik Çağ) beri felsefecilerin, toplumbilimcilerin ve sanatçıların önemli yorum ve önerileri olmuştur. Büyük matematikçi Öklit ve Thales'in bu konu üzerine bazı görüşleri olmuş olabileceğini kabul etmek gerekir. Ancak ne yazık ki, o dönemlerin bilimsel gelişmelerinin çoğu günümüze ulaşmamıştır.

İlk çağlarda Plinius, Empedocles, Platon ve Aristo rengin ne olduğu, yapısı ve çözümü konusunda farklı fikirler ileri sürmüşlerdir. Önemli ve günümüze kadar

ulaşan yazılı kaynaklardan birisi Aristoteles'e aittir. O da Sokrates ve Platon'dan faydalanmış, tek eleştiri metodunu geliştirerek ve deneysel metodu ortaya koyarak fikir gelişim çağını başlatmıştır. Aristoteles sonrası bu çabalar-akımlar devam ettirilmiştir.

> "Aristoteles'in özel olarak ışık ve renk konusunda bir yapıtı yoktur. Ama renk, birçok yapıtında özellikle De Anima'da (gökkuşağı ile ilgili olarak), Libri Meteorologicorum'da, zooloji kitaplarında ve De Sensu Et Sensato'da dağınık bir şekilde bulunur. Ortaçağ'da özel olarak renk ve renklerin görülmesi konusunda ise De Coloribus isimli bir kitap vardır. Bu kitap Aristoteles'e mal edilir" (Pastoureau, 2005, s.79).

Aristo, renk konusunda birçok görüş ileri sürmüştür.

> "Aristo, milattan önce 4. yüzyılda mavi ve sarının temel renkler olduğunu ifade etti. Bu renkler yaşamdaki zıtlığın ifadesiydi. Güneş ve ay, erkek ve kadın, uyarıcı ve sakinleştirici, genişletici ya da daraltıcı, iç ve dış… Aynı zamanda renkleri dört elementle de eşleştirdi: Ateş, su, toprak ve hava" (Epios, 2009).

Aristo, İlk Çağ filozofu Empedocles'ten farklı olarak (o havayı siyah, ateşi kırmızı, suyu beyaz, yeryüzünü sarı olarak nitelendirmişti) ateşi sarı, havayı ve suyu beyaz, toprağı çok renkli olarak nitelendirmiştir. Siyah ve beyaz ise "Aristoteles'e göre aydınlık ve karanlığın yani siyah ve beyazın karışımı"dır (Christianson, 2008, s.39). Bu düşünce ile beyaz ve siyahı, aydınlık ve karalığa benzetmiştir.

Aristo ile birlikte artık "mimesis", Platon'da olduğu gibi olumsuz bir kavram olmaktan çıkar. Birçok sanat eleştirmeni, fikirlerinin temel kaynağını "mimesis"e göre ortaya koyar, onu kabul eder, reddeder veya eleştirir. "Mimesis" ile betimleme, soyutlama kısaca doğa dışı olarak yaratma anlamını taşıyan sanatçı tarzını benimser. Ona göre doğa, temel olarak imgenin ve imgelemin ana kaynağıdır. Aristo'ya göre sanat bir öykünmedir.

> "İster bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayanan bir ustalıkla olsun, bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya *ritm*, ya söz, ya da *harmoni* aracılığıyla gerçekleştirilir" (Aristoteles, 1995, s.11).

Başyapıtı olan Poetika da bu kuramı savunur ve sanat kuramında önemli bir yer alır. Bu yapıtında Aristo desenden alınan zevk ile renkten alınan zevki de ayırt eder.

Güzel Sanatlar üzerine,

> "Aristoteles ile ardıllarının tanımladıklarına ve 17. yüzyıla kadar Avrupa'daki renk paletlerinin ve sistemlerinin çoğunu oluşturmaya yardımcı olduğu şekliyle renk skalası üzerinde sarı, kırmızı ve beyaz tarafında, yeşil ise mavi ve siyah tarafında yer alır; ikisi arasında büyük bir kopukluk vardır. En azından 16.yy.'a kadar mavi boya tekneleri ile sarı boya tekneleri aynı boyacı işleğinde bulunmaz" (Pastoureau, 2005, s.80).

M.Ö. II. yüzyılda İskenderiye'de Ptolemias ışığın kırılmasından yola çıkarak deneylere girişmişti. O, yansıma yasaları fikrini benimsemiş ve görsel kavramını ortaya atmıştı. Tüm bu gelişmelerde göz ve görebilme olgusu hakimdi. Yani gözle ilgili optik bir olay söz konusu değildi.

"Güzel"in yanında "çirkin"in de tanımını yapan ilk filozof Plotinos ise "Enneades" adlı yapıtında "Peri tou kalou" (güzel üzerine) başlıklı yazıda:

> " …güzel renklerin, tıpkı güneş ışığı gibi yalın olduklarına ve güzelliklerinin simetriye dayanamayacağına göre, onlar güzelliğin dışında kalırlar" (Tunalı,1996, s.42) derken güzelliğin sadece simetri değil aynı zamanda da renk olduğunu belirtmiştir.

Ortaçağ estetiğinde ise, Antik Çağ'ın felsefesinden faydalanılarak yeni bir düşünce sistemi geliştirilmiştir. M.S 8.-13.yy. arasında var olan bu sisteme, skolastik felsefe denilir. Bu düşünce 12.yy. da zirveye çıkar, arkasından çöküş devri başlar. Hıristiyanlığa bağlı fikirler ileri sürülürken Platoncu fikirler temel sayılır. Sanat, dinin özü ve öğretilmesi için olmalı düşüncesi ağır basar. Sanatçının kişiliği ve fikri öne çıkmamalıdır denilmekte, akılla kavranabilen sanat öngörülmektedir. Kısaca sanatın amacı belirlenirken desen ve renk anlayışı önemsenmez. Doğa ve tüm varlıklar önemli değildir. Sanat, tapınaklar için olmalıdır ve yaşamın çirkinlikleri sanatın içerisine girmemeli, güzel olanlar onların ötesinde tanrı katında yer almalıdır. Bu düşüncelerin içerisinde sanatta renk konusu da fazla yer tutmamıştır.

Rönesans hareketlerinin öncülüğünü yapan Alberti ise renkleri tanımlarken doğanın maddesel biçimlerini göz önüne alıp toprağı gri, ateşi kırmızı, havayı mavi ve suyu yeşil olarak tanımlamıştır. Işık bilimi, gelişmeye Rönesans'la birlikte başladı. Leonardo da Vinci, doğrudan ve araya herhangi bir şey girmeden görmek ile gerçek bilgiye ulaşılabileceği fikrini ortaya koydu. Ona göre ışık, kendiliğinden var olan bir doğal yapıya sahipti. O, resimlerinde ışık-gölge ile perspektifi uygulamada renklerin optik etkilerini ustaca göstermiştir. Leonardo, nötr renkli nesneler üzerine, yüzeyden

yansıyan renklerin etkileri üzerine araştırmalar yapmış, Codex Atlantius isimli derlemesinde renkli gölgelerden bahsetmişti.

Galileo ve sonra da Kepler, uzayı incelerken yeni kavramsal değişiklikler getirdiler. Işığın, sadece bir göz ve görme olayı olmadığı onun ötesinde var olan başka nedenlerin olabileceği üzerinde duruldu. Bununla da nesnelerin renkleri üzerine yeni teoriler geliştirildi. Rengin, nesnenin kendisine mi ait yoksa ışıkların ilgisinde optik bir probleme mi bağlı olduğu açıklanmaya çalışıldı. Buna göre optik bir problem vardı ve göz, bu optiğin bir aracıydı. Işık, bilimsel bir açıklamayı gerektiriyordu. Kepler'e göre ışık bir kaynaktan çıkıyor, her yöne yayılıyor ve ışın denilen çizgiler doğrultusunda ilerliyordu. Bu ışığın yayılma doğrultusuydu. Işık, fiziksel bir olaydı ve matematik ilkeleri ile yasalarına bağlıydı. Görme olayından ibaret değildi.

Ortaçağ'a kadar olan süreçte cisimlerin uzayda büyük bir hızla yayılan parçacıkları ışık sanılırken XVII. yy. da Aydınlanma Çağı ile birlikte ışık üzerine birçok teori üretildi. Işık üzerine ilk teorinin 1633'te Descartes tarafından geliştirildiği; ancak G. Galilei'nin bu konuyla ilgilendiği için Vatikan tarafından mahkûm edilmek istenildiğini öğrenince vazgeçtiği bilinir.

İskoç aydınlanmasının kurucularından olan filozof Francis Hutcheson, güzellik kavramını renkle ilişkilendirir.

> "...belli uyum ve orantı nitelikleri olan bir günbatımını ya da bir yağlıboya tabloyu seyrederken belli bir heyecan duymadan edemeyiz. Bu heyecanı, onu uyandırmış olan nesnenin güzelliği üstünde konuşarak dile getiririz. Ama güzelliğin, günbatımının ya da tablonun nesnel bir niteliği olduğunu düşünmemiz gereksizdir. Onların sahip oldukları asıl nitelikler, aralarında belli bağıntılar, uyum-orantı sağlayacak şekilde düzenlenmiş renkler ve biçimlerdir. Güzellik, bunlara eklenen bir nitelik değildir. O, bu nitelikler ve bağıntıların bizde uyandırdığı türden bir hazzı gösterir" derken "güzel"in içinde ve algılanmasında rengin önemini vurgular (Hünler, Hakkı, 1998, s.170).

Alman felsefecisi I. Kant'ın sanat hakkındaki dört önermesi, bu konuda onun eleştirisel görüşünü sunmaktadır.

> "Birinci önerme: beğeni, bir obje üzerine hiçbir karşılık gözetmeden hoşlanma ve hoşlanmama ile yargı verme yetisidir, böyle bir hoşlanmanın konusuna da güzel deriz. İkinci önerme: güzel, kavramsız bir şekilde genel olarak hoşa giden şeydir. Üçüncü önerme: güzellik, bir ereğin bulunduğu tasarım olmaksızın bir nesnenin ereğe uygun olmasının

> formudur. Dördüncü önerme: güzel, kavramsız olan zorunlu bir hoşlanmanın konusu diye bilinen şeydir" (Gökberk, 2002, s.366).

Kant'ın önermelerine göre sanat eserlerindeki betimin, seyirci tarafından hemen tanınabilmesi eser ile arasında estetik ilgi kurmasına engel olur. İnsan yapısı olan sanat, doğadan ayrılmalı ve taklit olmaktan kurtulmalıdır. Bunun kuralını da eserin sanatçısı belirler.

> "Güzel'i salt form'a indirgemekle birlikte Kant, çekicilik ve heyecan sağlayan duyusal içerikli öğeleri, estetik deneyimin tamamen dışında bırakmaz. Renk ve ses tonları gibi içeriksel özelliklerin kendi başlarına bir estetik değer taşımadıklarını belirtmekle birlikte; bu gibi özelliklerin zihnin ilgisini uyandırarak ya da nesneyi canlı kılarak estetik algılamayı arttırabileceğini öne sürer. Sözgelişi, bir heykel çekicilik kazansın diye, fazladan göz alıcı bir renge boyansa; bu renk heykelin güzelliğine herhangi bir katkıda bulunmaz. Bu durumda renk olsa olsa duyum için nesneyi canlandırabilir; fakat nesneyi daha güzel kılmaz. Renk ve ses tonu gibi çekicilik uyandıran duyusal özellikler, gerçi güzelden duyulan hazla ilişkilidirler; fakat onlar, ancak güzel nesnenin formal yapısının bir parçası olarak varlık kazanırlarsa dolaylı bir estetik statü elde edebilirler…Renklerin ve ses tonlarının saltlığı ya da çeşitliliği ve kontrastlığı güzel'e katkıda bulunuyor görünmekle birlikte; bu durum, söz konusu öğelerin kendi başlarına hoş oldukları için form'dan duyulan hazza katkıda bulundukları ve onunla aynı düzeyde oldukları şeklinde anlaşılırsa, yanlış anlaşılmış olur. Bunu şöyle anlamak gerekir: sözü edilen öğeler, form'un algılanmasını daha sağın, belirli ve tam hale getirirler ve ayrıca nesneye yönelik dikkati güçlendirip canlandırırken, çekicilikleriyle tasarımı uyarırlar" (Altuğ, 1989, s.85-86).

Diyalektiğin babası sayılan G. W. F. Hegel ise, doğadaki güzel ile sanattaki güzeli ayırırken sanattaki güzelin daha üstün olduğunu savunur. Sanat güzelliği, tinden doğmuş ve yeniden doğmuş güzelliktir. Tinsellik ve özgürlük, insan kafasında oluşan her şeyin en üstün ve yüce olduğunu gösterir. Güzellik, doğada da vardır; ancak esas gerçekliğini sanatta bulur. Doğa 'tin'e yabancıdır. Bu nedenle düşünceye de sanat yoluyla ulaşılır. Hegel'e göre sanatsal etkinlik, bilinç dışıdır. Doğada var olan bir şeyi öykünmek nafile bir çabadır. "Renklerin harmosinin güzelliği ise onların törpülenmesi gereken keskin ayrımlarından ve karşıtlıklarından kaçınmaktan ibarettir, öyle ki renklerin ayrımlarında onların uyumlu birlikleri görünüşe çıksın" (Hegel, 1994, s.140). O, renk anlayışında Goethe'nin yanında yer almıştır.

> "Encyclopedia'da Goethe'nin renkler teorisini savunmuştur. Goethe, beyaz ışığın spektrumdaki tüm renklerin bir bütünü olduğunu iddia eden Newton'a karşı çıkmıştır. Onun yerine, Goethe rengin daha deneyimsel

> teorisini savunmuştur. Buna göre aslında iki temel renk vardır (beyaz ve siyah). Diğer tüm renkler bulanık ortam nüfuz ettiğinde ve beraber harmanlandığında bu iki rengin kombinasyonuyla oluşur. Bu bulanık ortam bu iki temel ve zıt rengi spektrumun renklerini oluşturmak için zorlar; böyle bir bulanık ortam olmadan, siyah ve beyaz sadece griyi oluşturur" (Pinkard, 2001, s.376).

J. P. Sartre resmin renk, çizgi ve boyutları ile gerçek bir nesne olduğunu; ancak bu öğelerin bir araya gelmesi ile artık resmin nesneden başka bir şey olduğunu savunur.

> "Böylece tablonun, boyanmış bir nesnenin gerçek olmayan (irreal) tarafından zaman zaman yoklanan maddi bir şey gibi kavranılması gerekir. Çünkü her seferinde seyirci imgeleyen bir tutum alır. Tuvalin gerçek renklerinin verdiği duyusal ve gerçek haz da burada aldatıcı bir faktördür. Demek ki resimde irreel'lik içinde biçimlerin ve renklerin bağlantıları kendi salt gerçek anlamlarını (idealite) kazanmaktadır" (Bozkurt, 2000, s.273).

Düşünü dünyasına giren Psikanalist S.Freud, yeni bir düşünce tarzıyla şaşırtıcı görüşler ortaya atar ve insanı yeni bir görüş açısıyla tanımlamaya çalışır. Ona göre doğa ve toplum, insan üzerinde baskıcı bir rol oynarken insan, bilinç dünyasında yerini değiştirir. Bilinçaltı dünyasından üst bilincin sansürlü yani baskıcı dünyasına girer. Sanatçı, bu üst bilinçteki baskılardan kurtulmak için sanat ile yaratmaya yönelir. Sanat yapıtları, rüyalar gibi üretilir. Fakat içerik ile gerçek içerik farklıdır. Sanatçı, bilinç düzeyindeyken bilinçaltını açığa çıkarttığı için onun yükünden kurtulur. Freud'da içerik, açık ve kapalı olmak üzere iki türlüdür. Yaratma ise çok karmaşık bir süreçtir. Bireysel olduğu için de sanatçı daima çok hassas bir noktada yer alıp ya dahi ya deli ya da hiçbir şey olur, demektedir. Freud renk konusuna da rüyalar ve bilinçaltı ile yaklaşır.

> Freud, "Rüyaların Yorumu" içindeki özet paragrafta, duyu elemanları içinde rüyaların nispeten renkler gibi yoksullaştırıldığını itiraf etmektedir. Bu Freud'un renkler konusuna neden bu kadar az dikkat ettiğinin açıklaması olarak karşımıza çıkmaktadır…Freud için bilinçaltının yarattığı renklerin, gerçek yaşamla direk bir mimetik (taklitçi) bağlantısı bulunmaktadır. Renkli rüyalarla olağandışı deneyimlerden süzülen sonuçlar onun konu üzerine düşüncesinin düşük şifresinin olası bir özetidir. Bunu, "Rüyaların içindeki renklerin güzelliği yalnızca benim hafızamda gördüğüm şeylerin tekrarıdır" şeklinde açıklamaktadır" (Riley, 1995, s.303).

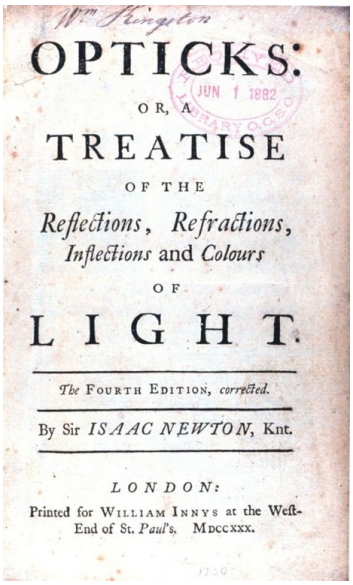
Örneğin, kişi sarı giysili birisinden etkilendiyse olaydan kısa bir süre sonra rüyasında sarı renkli birini görebilir.

Psikanalizle rengin ilişkisinde en önemli isimlerden biri olan Freud'un öğrencisi Jung, renklere anlamlarının ve özelliklerinin ötesinde bir ilgi göstermiştir. Ona göre renkler, insanın temel psişik işlevlerini ifade eder.

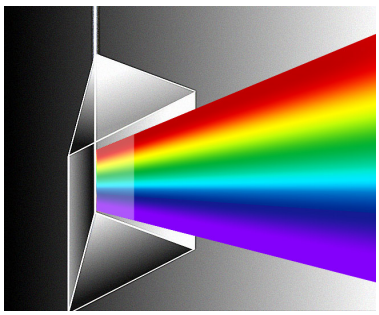
Işık ve gözün algılaması üzerine önemli araştırmalar yapan 965 Basra doğumlu Arap bilgini İbn-i Heysem de çok önemli görüşler ileri sürmüştür. İbn-i Heysem'in bir çok eseri içinde en önemli çalışması *Kitab-ül-Menazir'*da ışık ve görme ile ilgili görüşlerini ortaya koymuştur. Bu eserinde gözün anatomik yapısı, ışığın özellikleri (kırılma, yayılma vb.), ışık-göz-nesne ilişkisi gibi görme olayı ile ilgili görüşleri yer almaktadır. O, gözün anatomik yapısına bağlı olarak göz ve ışık etkileşiminde yanılgıların olabileceğini ileri sürmüştür.

XVII. yüzyıl ve sonrası, ışık ve renk üzerine ileri sürülen teoriler iki boyutlu ve üç boyutlu sistemlerle verilmeye çalışılmıştır. Birçok kuramcının farklı yöntemlerle açıklamaya çalıştığı renk olayına, her biri farklı yorum ve sistemlerle açıklık getirmeye çalışmıştır.

Bilimsel anlamda günümüz fizik kurallarına göre ışık üzerine ilk önemli teori 1666'da İ. Newton tarafından ortaya konuldu. Bu konu ile ilgili 1704 tarihinde Newton'un "Opticks" isimli kitabı Londra'da yayımlandı.


OPTICKS:
OR, A
TREATISE
OF THE
Reflections, Refractions, Inflections and *Colours*
OF
LIGHT.
The FOURTH EDITION, *corrected.*
By Sir *ISAAC NEWTON*, Knt.
LONDON:
Printed for WILLIAM INNYS at the West-End of St. *Paul's*. MDCCXXX.

Şekil 7. İ.Newton'un Opticks Kitabının İç Kapağı



Şekil 8. Işığın Prizmadan Geçişi

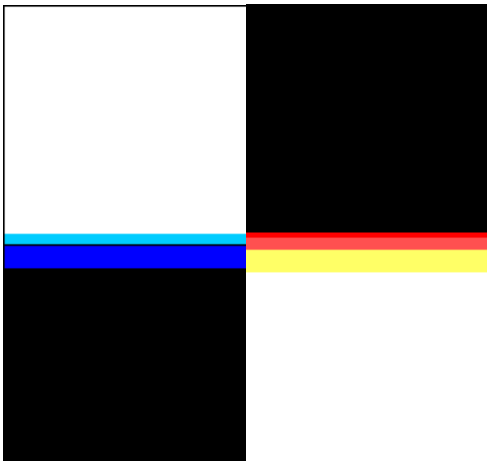
Newton, beyaz ışık üzerine birçok deney yaparak ışığı prizmadan geçirip bir tayf oluşturup sonra da bunun tersini yaparak ikinci bir prizmayla tekrar beyaz ışığı meydana getirdi. Bu deneyle, ışığın fiziksel niteliğini açıklamaya çalışırken ışık-renk niteliğine yeni bir tanım getirmiştir. "Newton, prizma deneyi ve tayfın ortaya çıkarılması sayesinde 1666'da, uzun yıllardır toplumsal ve dinsel pratiklerde kültürel olarak yer alan siyah ile beyazı bilimsel olarak renk düzeninden çıkarır" (Pastoureau, 2005, s.123). Bu konu Newton tarafından ışık olarak incelenip yeni ufukların açılmasına sebep olmuştur.

Alman düşünür Goethe de ışık ile renk kuramcılarından birisidir. Goethe, sanat konusunda ilke olarak yaşam ile güzelliğin ayrı olması gerektiği fikrini savunurken sanatın doğadan ayrı olması gerektiği benimsemiştir. İleri sürülen fikre göre her ikisinin temelden itibaren ayrılması gerektiği savunulurken doğa canlı organizmalar, sanat ise güzel yapıtlar üretir. Sanatın yasası ile doğanın yasası örtüşmez ve sanat eserlerinde doğayı aramak doğru olmaz. Doğa, bir heyecan ve esin kaynağı olabilir; ancak sanatçının yarattığı doğayla örtüşmeyen bir eserdir. Sanat, doğa ile yarışmaz. Goethe'nin fikirleri Mimesis düşüncesi ile örtüşse de ayrıldığı noktalar da vardır. O, sanat düşüncelerinde renge önemli bir yer verir hatta renk konusunda "Zur Farbenlehre" isminde bir de eser yazar. Ona göre renk, matematiksel formüllere indirgenemez ve yaşayan insani bir değerdir.

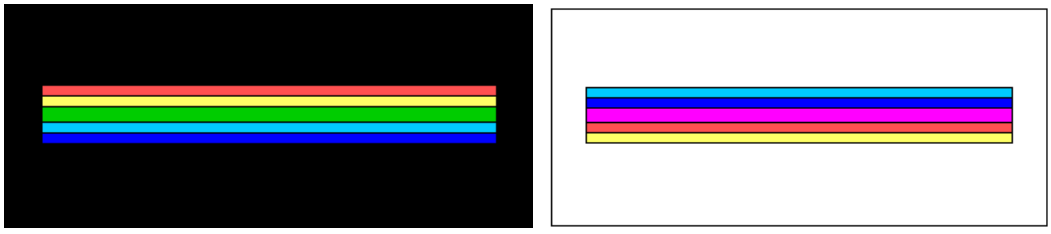
Goethe, renk konusunda Newton'un kuramıyla çatışmıştır. Newton, ışığın prizmadan geçtikten sonra yedi renge ayrılmasını, bu renklerin ışığın içinde var olduğunun bir ispatı olarak görmüş ve ışığın farklı dalga boylarına sahip yedi renkten oluştuğunu savunmuştur. Goethe ise renklerin sadece aydınlık ile karanlığın birleştiği kenar kısımlarda oluştuğunu; aydınlık merkezin kenarında sarıdan kırmızıya geçiş, diğer kenarında ise maviden menekşe moruna geçiş olduğunu ve temel renklerin de mavi ile sarı olduğunu savunmuştur. Ona göre iki zıt uçta mavi ve sarı vardır ve diğer renklerin bu iki rengin karışımından meydana gelmektedir. Goethe, bu renklerin birincil fenomeni oluşturduğunu savunur. Bunu, aynı zamanda sıcak-soğuk ilişkisi olarak da görür.

> "Goethe'nin prizmatik renk ile denemelerinin en problemli yanı karşıtlığın görünürlüğünün ayrılmasıdır. Goethe, yalnızca çevrenin siyah ve beyaz arasındaki sınırlarının manipüle edilmesiyle görülmelerine

rağmen bir objenin prizmadan görünümünün, gözün fizyolojisi içinde bulunduğu gibi, aynı tamamlayıcı renk birlikteliğini verdiğini bulmuştur. Şekil 9 da gösterildiği üzere, sınırların tek bir yön ile karşılaşması durumunda, renkler mor ve mavi, diğer yön ile karşılaşması durumunda turuncu ve sarı görülür. Ancak, yalnızca siyah ve beyazın fon oluşturması durumunda yeşil ve mor, altı tamamlayıcı rengi tamamlar, yani aralarındaki sınırlar birbirlerine yaklaştırır ve figür Şekil 10 da orta ve alt imgelerde gösterildiği gibi kapanırlar. Burada görüldüğü üzere, sarı olan bir sınır diğerinin mavisine yaklaştığı ve üst üste bindiğinde sol bölümdeki gibi yeşil görülür ve sağ bölümde, mor ve turuncu karşılaşır ve üst üste biner, altıncı renk mor görülür. Fon olarak siyah ve beyazın manipüle edilmesi veya aralarındaki açıkla Goethe, solar bölümde yeşil ve moru bulabilmiştir. Teorinin görünürlüğünün korunması ki, renklerin siyah ile beyaz arasındaki eşikten kaynaklanmasıdır" (Fink, 1991, s.35).

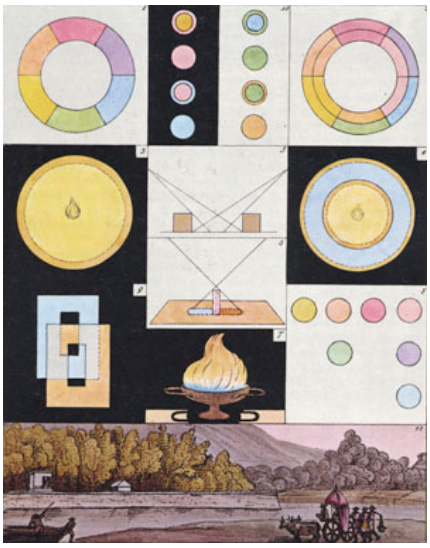


Şekil 9. Sınırların Tek Bir Yön İle Karşılaşması Durumu



Şekil 10. Fon Olarak Siyah Ve Beyazın Manipüle Edilmesi Durumu

Goethe aynı zamanda renkleri, ışık derecelerine göre değerlendirerek her renge bir sayı verir. Sarı 9, turuncu 8, kırmızı 6, mor 3, mavi 4, yeşil 6 değerlerini alır. Oluşturduğu bu değerlere göre sarı mor dengesini sağlamak için sarının bir birim alanına karşılık morun üç birim alan kaplaması gerekir. Bu ölçü, sayısal olarak 1/4 : 3/4 oranını verir.



Şekil 11. Goethe'nin Renk Diyagramı

Maxwell, ışık dalgalarını elektromanyetik dalgalarla özdeşleştirerek bu dalgaların ışınımlar dizisinin bir bölümünü oluşturduğunu ileri sürer.

H. Oswald renkleri saflık, parlaklık ve beyazlık gibi bir sisteme göre sınıflandırır.

> "Renk çemberindeki renklerin, ortaya doğru, yani dairenin merkezine doğru grileştiğini ve tümünün aşağı doğru koyulaşıp, yukarı doğru açıklaştığını düşünerek, renk çemberi boyunca taban tabana birleşmiş iki koniden oluşmuş bir renk katısı (uzay parçası) kurmuştur" (Sirel, 1974, s.13).



Şekil 12. Oswald'ın Üç Boyutlu Renk Strüktürü

Oswald, renk sisteminde dört temel renk sarı, kırmızı, mavi, deniz yeşili ve dört ana renk turuncu, mor, turkuvaz ve yaprak yeşili bulunur. Renk basamağı 24 türden oluşur ve sekiz değer basamağı vardır. Sistem iki konik tabanın birleştirilmiş formundadır.

H. Von Helmholtz, ışık ve renk üzerine bir dizi deney yaptı. Bu deneylerle kırmızı, mavi, yeşil renklerin fiziki ilişkilerinin olduğunu tespit etti. Bilhassa yeşil renk üzerine ayrıntılı çalışmalar yaptı.

T.Young da Helmholtz ile aynı deneylerle konuyu araştırıp ortak ilkelerde birleştirdiler. Young, ışığın dalga boylarını Helmholtz ise boya renkleri ile ışık renklerinin karışımlarının farklılıklarını açıklamıştır. Thomas Young ve Hermann Von Helmholtz tarafından geliştirilen bu teoriye göre renkli görme, retinada bulunan ve ışığın üç farklı dalga boyuna duyarlı olan konilerle mümkün olmaktadır. Diğer renkler, bu konilerin ikisinin ya da üçünün aynı anda ve farklı oranlarda uyarılmasıyla mümkün olur (yeşil ve kırmızı konilerin aynı anda uyarılması, sarının algılanmasını sağlar). Bu teori eş zamanlı kontrast, renk kontrastlığı gibi renk algılamasına da açıklık getirir.

Chevreul, eşzamanlı ve ardıl karşıtlık ile ilgili ilk net tanımı yaptı, ilk kez renk uyumları ile ilgili ilkeleri oluşturdu ve ilk kez gözde oluşan renk karışımlarının kurallarını yapılandırdı. Renklerin birbirleri ile etkileşimleri üzerinde duran Chevreul, rengin yalnızca yer aldığı alanı değil aynı zamanda çevresinin de rengini değiştirdiği üzerinde durdu.

> "Helmholtz'un kırmızı-mavi/yeşil, turuncu-siyan, sarı-çivit mavisi, sarı/yeşil-violet tamamlayıcı şemasıyla ışık renkleriyle ilgili yeni araştırmasını tanıttığı için Laugel'in yorumu ilginçtir, fakat Delacroix, Chevreul'un tamamlayıcı kaba diyagramının ressamlar için daha pratik olduğunu iddia etmiştir. Seurat da buna açıkça katılmıştır" (Gage, 1999, s.48).

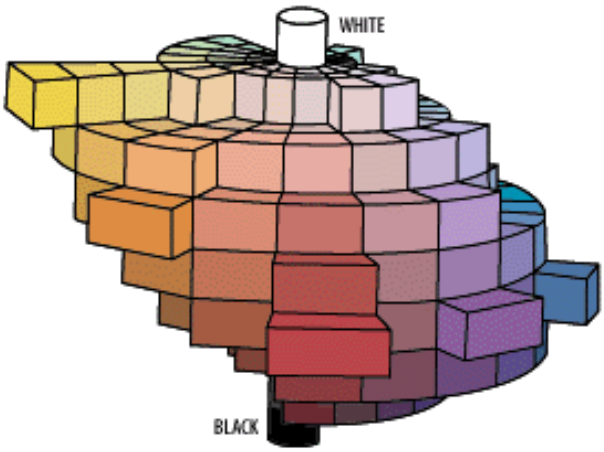
Delacroix ve Seurat başta olmak üzere Pisarro, Van Gogh, Delaunay, Signac gibi Empresyonist, Post empresyonist ve Puantilist sanatçılara ilham kaynağı oldu.

Işık ve renk kuramları genellikle birbirleriyle örtüştüğünden kuramcılar ışık ve rengi ayrı tutmamışlardır. Birçok kuramcı bu konuda deney yapmış ve bilimsel teoriler geliştirmiştir. Işık ve renk üzerine en eski çalışma kataloğu Mosen Haris tarafından 1766'da hazırlanmıştır. 1731 yılında ise Jacob Christophe ve Blou üç renkliliğin kuralını ortaya koydular daha sonra ise M. Harris ve Helmholtz aynı konuyu inceleyip bir noktada birleştiler.

A. H. Munsell, 1913 yılında renklerin üç boyutlu niteliğinin varlığını göstererek yeni bir açıklama getirdi. Munsell, üç bileşene ayırarak ve ondalık sayı dizgesine

oturtarak oluşturduğu yapı ile bilimsel renk dizgesine en yakın sistemi kurmuştur. Bu üç bileşen tür (başlı başına renk), değer (açık-koyu) ve doymuşluktur (parlaklık-matlık).

> "Munsell dizgesine göre, renklerin uzaydaki durumları şöyledir: Siyahtan beyaza uzanan ve düşey olarak düşünülen bir değer ekseni (gri ekseni), bu eksenden geçen ve her biri bir türü gösteren yarım düzlemler ve her düzlem içinde, o renk türünde, değer ekseninden uzaklaştıkça doymuşluğu artan ve aşağıdan yukarıya yükseldikçe değeri artan (yani açıklaşan) renkler" (Sirel, 1974, s.13).



Şekil 13. Munsell'in Üç Boyutlu Renk Strüktürü

1913 yılında uluslar arası aydınlatma komisyonunda (C.I.E.), birincil alıcı olan kırmızı, mavi, yeşilden diğer renklerin elde edildiğini ispatladı. Bu yapılırken toplamalı bir sistem uygulandı ve tayfın değişik bölgeleri birbirine eklenip karıştırıldığında beyazın, tayfın bir kısmı ortadan kaldırılınca da siyahın birbirlerini tümlediği ispatlandı.

Huygens'e göre ışık, su üstündeki dalga hareketlerinin benzeri gibi yayılan dalgalardan oluşur ve bunun kaynağı da tüm uzayı kaplayan, esir adı verilen bir cisimdir.

Frensel'e göre ise ışık, esirin içinde enine titreşimlerden ileri gelir. Bir teldeki titreşim gibi aynı düzlemde; fakat yayılma yönüne dik olarak değişim gösterir.

> "1900 yılında Max Planck isimli bilim adamı bir sabit sayı keşfetti. Bu sayı 'Planck Sabiti (h)' olarak isimlendirildi. Bunun ardından birçok yeni fikirler üretilmeye başlandı. Planck ışığı, enerji paketçikleri olarak

tanımladı ve bu paketçiklerin her birinin enerjisini şu şekilde tanımladı: *E= h f.* Burada 'f ' ışığın frekansı ve 'h' ise Planck sabitidir. Planck sabitinin değerleri aşağıda belirtildiği gibidir. Bunların hepsi birbirinin aynısıdır, aralarındaki tek fark birimlerdir: **h** = 6,63 x 10-34 J.s (Joule x Saniye)= 4,14 x 10-15 eV.s (Elektron volt x Saniye)= 1,58 x 10-34 cal.s (Kalori x Saniye)" (Yücel, 2009).

Başıca Diğer Işık ve Renk Kuramcıları:

1728 Heinrich Lambert

1741 Tobias Mayer

1952 C. Hickethier

1801 Charpentier

1897 A.Höfler

1879 Odgen Rood

1910 Prase

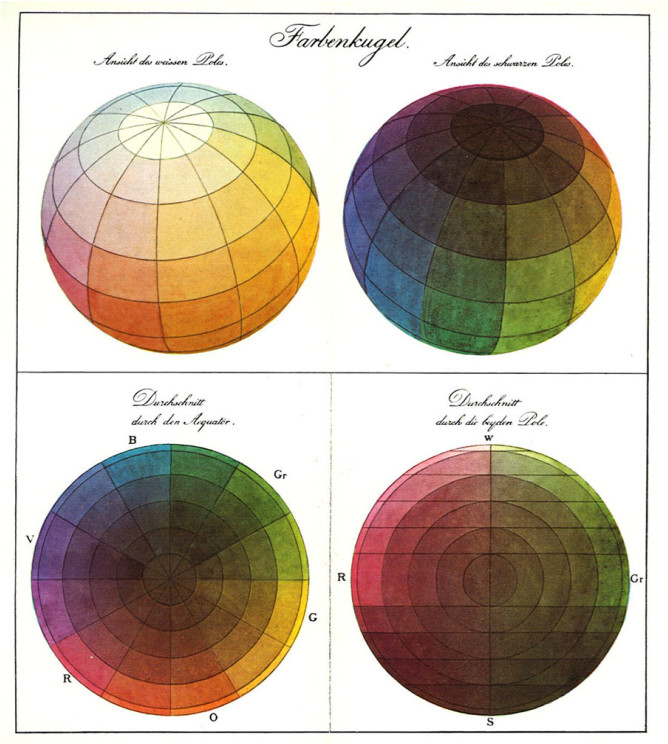
1958 Harald Kuppers

1962 Manfred Rihter

Bilimsel anlamdaki renk teorilerinin yanında sanatçıların geliştirdikleri renk kuramları da vardır. Geçmişten günümüze renkle yakından ilgilenen sanatçılardan bazıları, renk konusunda fikirler ileri sürmüş, hatta bazıları bunları kuramsal hale getirmişlerdir. Birçoğu geliştirdikleri renk kuramlarını, başta öğrencileri ile paylaşma fırsatı bulmuştur. Rönesans döneminde atölyelerde daha sonraları ise okullarda bu görüşlerini renk dersleri ile vermişlerdir.

Katı bir Hıristiyan zihniyetine bağlı olan ressam Philipp Otto Runge, eserlerinde renk, biçim ve numara sembolizmini kullanarak evrendeki düzeni yansıtmaya çalışıyordu. Sarı, mavi, ve kırmızı renkleri Hıristiyan üçlüsünün bir sembolü olarak tanımlıyordu. Sarı renk Kutsal Ruh'u, mavi renk Tanrı'yı ve geceyi, kırmızı renk ise gündüzü, akşamı ve İsa'yı, temsil ediyordu. Runge renklerle ve onların üç boyutlu modeli üzerindeki çalışmalarını "Renk Küresi"nde yayımlamıştı. "Runge'un Farben-Kugel'i (renk-küre) altı temel ve ikincil rengi, ışık ve karanlığın değer skalasıyla koordine etmede oluşan üç boyutlu düzenlemesinin bir gösterimidir" (Gage, 1999, s.169).

"Runge'ın renk-alanla ilgili üç boyutlu modeli renkleri değerleriyle (ışık-karanlık) koordine eder. Kırmızı, sarı ve maviden oluşan üç temel renk seti, göreceli kutuplarda bulunan siyah ve beyazla birlikte ekvator çevresinde tamamlayıcı bir şemada düzenlenirler" (Gage, 1999, s.71).



Şekil 14. Runge'nin Renk Küresi

Kandinsky, başta Goethe olmak üzere Runge ve diğer birçok renk kuramcılarının çalışmalarını kendine çıkış yolu olarak belirledi. Sanatçı, renkleri sınıflandırırken dört ana karşıtlık belirledi. Bunlardan birincisi sarı- mavi (sıcak-soğuk), ikincisi beyaz-siyah (açık-koyu), üçüncüsü kırmızı-yeşil (hareket-hareketsizlik), dördüncüsü ise turucu-mor (etkin-edilgin) karşıtlığıdır. Kandinsky, Goethe'den yola çıkarak en çok birinci karşıtlık olan sarı ve mavi üzerinde durdu. "Kandinsky, bu büyük karşıtlığın (sarı ve mavi karşıtlığı) sadece siyah ve beyaz karşıtlığı ile kıyaslanabilir olduğunu belirtti" (Poling, 1986, s.47). Bu karşıtlıkta sarı rengi sıcak, bedensel ve merkezden kaçan bir hareketle nitelendirirken mavi rengi soğuk, zihinsel ve merkeze koşan hareketle nitelendirdi. Kandinsky, rengin sıcaklığı ya da soğukluğunu da yine birici karşıt çift olan sarı ve maviye bağladı. Sarıyı ışığa en yakın renk olarak gördü ve onun açığa yaklaşımını beyazla ilişkilendirdi. Beyazla siyahı nitelendirirken ise

doğum ve ölüm temalarına değindi. Beyazı doğumdan önceki hiçlik ve sessizlikle bağdaştırıp siyahı ölümle ilişkilendirdi.

Kandinsky, rengi incelerken biçim ile arasındaki benzerlikleri araştırdı. Renkleri, geometrik biçimler ve açılar doğrultusunda ele aldı. Ana renkleri temel geometrik formlarla özdeşleştirdi. Örneğin mavi rengi 360 derece olan ve sonsuzluk izlenimi veren daire formu ile, sarıyı 60 derece olan sivri ve keskin üçgen formla, kırmızıyı ise 90 derece olan yakın, dar, ağır bir geometrik form olan kare ile özdeşleştirdi.

Kandinsky, renkleri müzikle de ilişkilendirerek her rengi bir nota ve bir enstrümanla özdeşleştirdi. Ona göre, "renk ve müzik arasındaki paralellik sadece görecelidir. Kemanın sıcak bir renk tonu vermesi gibi, sarının çeşitli enstrümanlarla ifade edilebilen tonları vardır" (Jones, s.109). Örneğin, "cart limon sarısının uzun bir süre bakıldığında gözü rahatsız edişini, tiz sesli bir borazanın kulağa acı vermesine benzetir" (Kandinski, 1993, s. 50).

Klee, renk konusunda Goethe'den oldukça etkilenmişti. Onun gibi, ışık ve karanlık karşıtlığından yola çıktı. "Beyazı niteliği gereği ışık, aydınlık ve durgunlukla siyahı ise karanlık, zamansallık ve devinimle özdeşleştirdi" (Klee, s.57-58). Klee renkleri yukarı-aşağı, sağ-sol ve ön-arka olarak yorumladı. Tonal boyutu, yüksek: açık, güneş, beyaz; alçak: koyu, gece, karanlık olarak tanımladı. Isı boyutunu yorumlarken güneşin hareketinden yola çıkarak sağda sıcağı, solda soğuğu gördü. Derinlik boyutunu yorumlarken ise ön planda doymuşları, arka planda doymamışları ifadelendirdi.

Josef Albers, Yale Üniversitesi'nde verdiği derslerden oluşan deneysel tecrübeleri ile Goethe'nin altı köşeli renk yıldızını tersine çevirerek oluşturduğu sisteminde ana renkler bir üçgenin köşelerinde yer alır. Ana renklerin aralarında, ara renkler yani ikincil renkler yer alır. Bunların arasında giren üçüncül renklerle toplam dokuz renk sistemi tamamlanır. Aynı zamanda bu renk üçgeninin değişik kombinasyonları ile ciddi, melankolik gibi ruhsal tanımlamalara gider.

Bauhaus'ta renk dersleri veren Johannes İtten ise Goethe'nin renk karşıtlıkları sistemini tekrar ele alarak yedi renk karşıtlığını geliştirdi: tür karşıtlığı, açık- koyu karşıtlığı, sıcak-soğuk karşıtlığı, tümler renk karşıtlığı, doymuşluk karşıtlığı, azlık-çokluk karşıtlığı ve eşzamanlı karşıtlık.

2.5. SARI RENGİN SANATTAKİ TARİHSEL YERİ

2.5.1. Paleolitik ve Neolitik Dönem

Antropologlar, insanın alet yapma ve kullanma tarihini 100.000 yıl öncesine kadar götürmektedirler. Bazı şekiller yardımıyla iletişim kurmak, sanat yapmak, istek ve dileklerine ulaşmak daha sonraki devirlerde ortaya çıkmıştır. O dönemlerin sanatı sayılan betimlerle anlatım, mağara döneminde başlatılmıştır. 15.000 yıl öncesine uzanan bu resimli ifadelerin ne kadar önce başladığı halen tam olarak bilinmemektedir. Yazının icadı söz konusu bile değilken yapılan bu resimler, insanın en önemli iletişim ve ifade araçlarından biri olmuştur. Ancak bu ve benzeri betimler öncesi renkli toprak kullanımı ile bir amacın gerçekleştirilmesi, alt yontma taş devrine kadar uzanmaktadır. Bu renklendiricilerin ölülerin kemiklerinin boyanmasında, ilkel tıbbi yöntemlerin ve bu anlamda ihtiyaçların giderilmesinde kullanılmış olduğu sanılmaktadır.

Bu dönem insanları bir sığınakta veya kovukta bir araya gelme, doğanın çeşitli tehlikelerinden korunma ve birbirlerine sığınma ihtiyacı duymuşlardır. Toprağı işlemeyi bilmiyor, tohumu henüz keşfetmemiş, avcılıkla ve doğadan elde edilen rafine edilmemiş ham maddelerle geçimlerini sağlıyorlardı. Bu nedenle de malzeme kullanımı ve bununla sığınak yapma yerine, hazır kovukları seçiyorlardı. Besin kaynakları av hayvanları, bitki kök ve yaprakları, meyveler, çekirdekler ve yabani bitkilerin kabuklarıydı.

Ancak, mağara duvar resimleri incelendiğinde insanların bu döneme gelindiğinde çok da ilkel bir yaşam sürmedikleri anlaşılmaktadır. Örneğin, 15.000 yıl önce kullanılan malzemeler ve bunlarla adeta ustaca çizilip resmedilmiş, boyanmış betimler, insanı bugün hayrette bırakırken tarım ve köy kültürünün sanılandan daha eski olduğu izlenimini vermektedir. O zaman mağara duvarlarını, yaşamsal açıdan acaba kutsal kovuklar veya bir anlamda tapınak yerleri miydi diye de düşünmek gerekmektedir.

Kabile kültürünü uygulayan insanlar, fazla boya çeşidi bilmiyor ve bunu bulamıyorlardı. Bu nedenle de kolay elde edebildikleri demir oksit kökenli boyaları kullanıyorlardı. En kolay elde edilen malzeme olarak aşı boyası, tarih boyunca

birçok işte ve mağara döneminde de çok farklı yerlerde kullanılmıştır. Boya, kalem, makyaj malzemesi ve mürekkep gibi malzemelerin kökeni de aynı dönemlere kadar uzanmaktadır. Daha sonra bunların bir kısmı unutulmuş ve bir süre sonra yeniden keşfedilmiştir. Örneğin, matbaa mürekkebi, kurşun kalem, yağlı boyalar ile rimel ve ruj gibi makyaj malzemeleri günümüzden en az beş bin yıl önceleri yani tahmin edilenden çok daha eski devirlerde en ilkel şekliyle elde edilip kullanılıyordu. Bazı boya kaynakları tamamen yok olduğundan onlar hakkında tam anlamıyla bilgi sahibi olamamaktayız.

Bugün keşfedilebilmiş mağaralardaki resimler incelendiğinde insanlığın bilinen en eski ve ilk eserlerinin bunlar olduğu görülür. Bu çalışmalar yapılırken sanatçının bilinçli olarak önce konturları çizdiği, sonra figürlerin iç kısımlarını boyadığı anlaşılmaktadır. Konturlar, çok kararlı ve cesurca çizilmiştir. Konturlar siyah ve kahverengi, iç kısımlar ise genelde sarıya yakın aşı boyalıdır.

O dönemlerde mavi ve yeşil renkler bilinmiyor; aşı boyası sarısı, kireç karbonatı beyazı, kırmızı ve yanık siyah kullanılıyordu. "Orta yontma taş çağında sarı aşıboyası kullanımı ve kızıl aşıboyası elde etmek üzere sarı aşıboyasının ısıtılması tekniği baş göstermişti" (Delamare ve Guineau, 2008, s.16). Üst yontma taş çağında ise beyaz ve kahverengi diğer renklerin yanında yer almaya başlamıştı.



Şekil 15. Lascaux Mağara Resimleri

Chauvet mağarası resimlerinin incelenmesi ile ortaya çıkan birçok değer, mağara resimlerinin önemi ve sanatçı tarafından nasıl bir inceleme sonucunda ortaya çıktığını göstermesi bakımından ilginçtir. Bu mağarada,

> "İşaretler kırmızı ve siyah renkte noktalar ve aynı renklerde çizgilerden ibarettir. İşaret diyebileceğimiz bir diğer şekil de el izleridir. İnsan deseni olarak kabul edebileceğimiz tek desen türü, bu ellerdir" (Varış, 1996, s.40).

Eller dışında insan betimine rastlanılmamış Chauvet mağarası betimlerine karşın, diğer mağaraların bir kısmında insan resimleri vardır. Bu resimler, Chauvet mağarasındaki hayvan betimleri gibi çok belirgin anatomik yapıya sahip değildir ve içleri doldurulmuş siluet tarzındadırlar.

Bu dönem resimleri incelendiğinde boyaların malzemesi kadar kullanım teknikleri de oldukça ilginçtir. Bazı resimlerde çizginin yerine, kalıp veya şablon kullanılarak bir aletle veya ağızla boyanın püskürtüldüğü bazılarında da damga ve mühür basımı gibi tekniklerin kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, Pech-Merle mağarasında bulunan bir at betiminde hayvanın üzerindeki nokta nokta benekler ile yanında bulunan sanatçının eli, şablon yöntemiyle püskürtülmüş boya ile oluşturulmuştur. Bu örnekler eski kıtaların bazı mağaralarında yer almakla beraber en başarılıları Kuzey İspanya Altemira, Fransa Lascaux ve Chauvet mağaralarında görülür. Buzul çağı sonu yani homo sapiens dönemi bu resimlerin, tek bir sanatçı elinden çıkmamış olduğu düşünülmektedir. Üslup farklılıkları nedeniyle erkek ve kadın sanatçıların resmettiği akla gelmektedir. Türkiye'de de Hakkâri ve Van civarında ki mağaralarda taş devri resimlerine rastlanır.

Mağara resimlerinin boyaları incelendiğinde tam bir sonuca varılamamaktadır. Çizgiler kömür kalem, kurşun kalem vs. benzeri o dönemin malzemeleri ile çizilmiştir. Eğer sadece füzen denilen kömür kullanılmış olsaydı, dayanıksızlığı nedeniyle yok olacak ve günümüze kadar gelemeyecekti. Demek ki birçok kaynakta ileri sürüldüğü gibi sadece kömürle çizilmemiş, bugün bilinmeyen ve günümüzde bir anlamda kurşun kaleminin atası olan bir malzemeyle çizilmiş olmalıdır. Siyah olan bu malzeme içerisinde reçine, çam sakızı, hayvansal yağ, çinko veya kurşun gibi bilinen bir şeyler katılmış olma ihtimali çok kuvvetlidir. Bu malzeme, günümüzün grafit alaşımına uygun olmalıdır. Bu ilk desen malzemeleri üzerinde çalışmış olan

insanlar, o dönem ve sonrasında ilkel kabilelerde benzer bir madde ile vücutlarını da boyuyorlardı. Kadınların sonraları makyaj olarak kullandığı malzemeler de belki aynı kökene bağlıydı. Boyanın, o dönemde de kutsal bir malzeme olduğu ve insanın tanrıya onunla daha çok yaklaştığı düşünülüyordu.

Sanayi ve sanatta, boyanın serüveninin mağara döneminden itibaren bitkisel, aşı boyası ve füzen benzeri bir kalemle başlatılmış olduğu kabul edilmektedir. Ancak renk ve boya bilgisinin yetersizliği nedeniyle boya çeşidi fazla görülmezken aşı boyası açıktan koyuya farklı renk nüansları ile çizim ve boyamada kullanılmıştır. Bu dönemlerde betimlerin anatomik deseni, doğru çizimi ve formların doğru modle edilmesi gibi sanatsal endişeler yoktur.

2.5.2. Eski Mısır Krallık (Firavun) Dönemi

Mısırlı sanatçılar renkleri resmin konusuna göre iki farklı şekilde kullanırlardı. Bunlardan birincisi dini konular, ikincisi ise av sahneleri, çalışan işçiler gibi gündelik hayattan alınmış konulardı. Sanatçılar dini konuları betimlerken simgesel anlamlarını yitirmemeleri için renkleri karıştırmadan, gündelik hayattan konuları ve manzaraları tasvir ederken ise özgürce karıştırıp diledikleri gibi kullanırlardı. Ancak bu renklerin kullanımında ortak olan nokta, sarı ve beyaza önem verilmesi ve renklerin kırmızı veya siyah konturlar ile sınırlandırılmasıydı.

Firavun 4. Amenofhis'in M.Ö 14.yy.da tek tanrılı dini (Aten) getirip sembol olarak da güneşi seçmesi ve Serapis, Ra gibi başlıca güneş tanrıları ışık ve anlamını vurgulayan altın sarısı rengini resimlerde, saraylarda, tapınaklarda ve bilhassa ruhban sınıfı giysilerinde çok önemli hale getirdi. Tarihte ışık, güneş, zenginlik ve ihtişamın alameti sayılan altın veya altın sarısı renk, başta Mısır mezar odası resimlerinde olmak üzere Mezopotamya'da, Frikya'da kullanıldı. Mimari alanlarda, tanrı betimlerinde, kral saraylarında, papirüs üstü resimli yazılarda, mumya tabutları ve çeşitli eşyalar üzerinde kullanılmıştır. Bunlardan ele geçen ve kazılardan çıkartılan örnekler ile halen mezar odalarında tazeliğini korur durumda olanlar bize yeterli bilgiyi sunmaktadır. Taşınabilir pek çok eser ise müzelerde yer almaktadır.

Eski Mısır döneminin bazı kompozisyonlarında güneş, gökyüzünde yuvarlak ve küresel yapısıyla yer alırken ondan yayılan ışık, sarı çizgilerle ışınsal bir görünüm

içinde verilmiştir. Işığın sembolü olan güneş betimleri, yer yer de figürlerin başlarının üzerinde taç gibi kullanılmıştır. Bu örnekler, eski Mısır'a ait birçok kral mezarında görülse de en önemlileri günümüze kadar bozulmadan ulaşan Tutankamon mezarı ve Ebu Simbel tapınaklarında yer almaktadır.

Işık, güneş ve sarı renk Mısır iklimine de uyumluydu. Bol ışıklı ve güneşli ülke insanları bu rengi seviyorlardı. Ayrıca soyluların zenginlik göstergesi sayılıyordu. Altın, altından yapılmış olan plakalar, iplikler, boya ve cilalar kıyafetlere de çok özel bir görünüm verdiğinden sıkça kullanılıyordu. Bunun değişik bir örneğini de Mısır mimari eserlerinde görmek mümkündür. Eserin inşa tarzında, ilke olarak güneşin içeriye bol ışıklı olarak girmesi benimsenmiştir. Böylece güneş kötü ruhları yok edecektir. Mısır savaş malzemeleri de bundan nasibini almıştır. Tarihçilerin ifadesine göre, Mısır orduları savaşta, savaş arabası kullanıyor ve onların düşmana görünen ön tarafına ışığı oldukça yansıtabilen parlak plakalar koyuyorlardı ki bu, düşman askerini ürkütüyordu. Böyle bir taktiğin Kadeş Meydan muharebesinde de uygulandığı ifade edilmektedir.

Güneşe tapmak ve uzayın astronomik yapısına ulaşmak fikri sadece eski Mısır'a ait olmayıp Sümer kültüründe de önemli bir yere sahipti. Sümer tabletlerinde, güneşin ışınlı, küresel yapısıyla verilmiş birçok betimi yer alır. Bu örnekler yemin, kimlik ve mülkiyet belirtisi olan düz ve silindir mühürlerin üzerinde de görülür. Ancak Mezopotamya'da, tapınılan göğün rengi de önemliydi ve bu yüzdende Babil ve Asur saraylarında gök mavisi sıkça kullanılmıştır.

Mısır birçok boyanın da kaynağıydı. En çok tercih edilen altın sarısı ve platin beyazı ve bunları etkili hale getirecek olan mavi renkti. Firavunlar döneminde en kuvvetli devletini kurdukları Afrika ve Asya'nın kaynaklarını kullanıp ticaret yollarına egemen oldukları, Akdeniz'in ticaret ve ekonomik gelirini sömürdükleri ve aynı zamanda verimli Nil vadisi üzerinde yaşadıkları için çok zengin bir yapıya sahiptiler.

Eski Mısır, geniş anlamda sanat ve eşya boyamasında kullanımıyla toprak boyanın vatanı sayılır. Örneğin mavi boya buradan yayılmaktır. Onun dışında aşı boyasının açık sarıdan koyuya doğru tonları, sarı zırnık ile zengin sarı pigmentler görülür. Bu pigmentlerin başlıcaları orpiment (arsenik sülfür), lead antimonate (kurşun antimonite, napoli sarısı), okr, sarı okr, realgar (arsenik sülfür) ve altın sarısıdır.

Romalı tarihçi ve ansiklopedici "Plinius, Naturalis Historia'sında Mısırlı kumaş boyacılarının çivit, kırmızı, yosun, havacıva, akdiken, böğürtlen suyu, yalancı safran ve tanen kullandıklarını söyler" (Delamare ve Guineau, 2008, s.25). Bu boyalar mimari eserlerin, mezar objelerinin ve cam eşyaların boyanmasında ve papirüsler üzerinde mürekkepli yazılarda ve resimlerde, bazen de dayanıklılığını artırmak için koruyucu malzeme olarak ahşap eşyalar ve kumaşlar üzerinde kullanılmıştır.

> "Bu halkın en bulgucu özelliğini asıl yansıtan renk sarılardır. Eski İmparatorluktan sonra aşıboyasının hafif donuk sarısının yanı sıra, sarı zırnığı (bir başka arsenik sülfürü) altın sarısını ve jarozitlerin (demir, potasyum ve sodyum sülfatları içeren topraklar) solgun sarısını kullanırlar. Aynı yapıt üstünde bu üç pigmentin de üst üste kullanıldığı görülür. Örneğin Henem Hanım'ın lahdinin üstünde (Orta İmparatorluk). Sarı pigmentler konusunda böylesine geniş bir yelpazenin uzun süre boyunca Batı'da bir eşine rastlanmaz" (Delamare ve Guineau, 2008, s.22).

Duvar resmi veya fresklerdeki betimler, sarı ve beyazın olağanüstü etkileyici bir tonalitesiyle verilmiş, figürlerin üzerinde veya figürleri açığa çıkararak etkileyici bir görünüm sağlayacak şekilde fonda yer almıştır. Beyaz renk daha ziyade zeminde veya elbiselerde kullanılırken açık okr renkleri insan teninde ve hayvan bedenlerinde kullanılmıştır. Gündelik yaşamda da renklerin önem arz ettiği görülmüştür. Örneğin VII. Cleopatra'nın (M.Ö. 52-30) çekici olma ve sağlık nedenleriyle sıkça safran banyosu yaptığı iddia edilmektedir. Sarı, antik dünyada kadının rengi olarak düşünülüyordu. Yeşil, daha çok ağaç ve bitkilerde kullanılırken mavi renk, kötülükleri uzaklaştıran bir renk olarak simgesel bir anlam yüklenmiştir.

"Ağız Açma Töreni" isimli papirüs üzerine resmedilmiş eser, Mısır'da renklerin sembolik kullanımlarının görülmesi açısından iyi bir örnektir.

> "Tanrıların ve ölülerin resmedilmesinde kullanılan temel renkler, birçok insan ve sembolik tanrısal varlığın birlikte resmedildiği bu cenaze töreninde çok iyi resmedilmiştir. Dinsel töreni yerine getiren rahipler olarak temsil edilen Mısırlı erkekler, burada aktif dış dünya yaşamının en azından kısmi bir sembolü olarak neredeyse değişmez bir şekilde kırmızı-kahverengi bir ten rengiyle gösterilmişlerdir. Mumyanın ayaklarına kapanmış yas tutan Mısırlı kadınlar, genellikle daha aydınlık sarı veya ara sıra pembe veya beyaz tenli olarak resmedilmiş, yaşlı adamlar ise bazen aynı aydınlık ten rengiyle gösterilmiştir. Burada tanrılaştırılmış mumyanın yüz maskesi için belirlenen renkle gösterilen bir çok tanrı, altın derili ve mavi saçlı olarak resmedilirken; mumyanın arkasında duran çakal başlı Anubis mumyalamamanın ve öteki dünyanın bir

sembolü olarak siyah ten rengiyle gösterilmiştir. Yer altının başlıca tanrısı Osiris, Nil ve bitki örtüsü ve böylece verimlilikle tanrının bağlantısı ilgili mavi veya yeşil ten rengi ya da siyah ten rengiyle resmedilmiştir" (Wilkinson, 1994, s.122).



Şekil 16. Ağız Açma töreni

Mısır sanatında renkler, çoğunlukla bozulmadan günümüze kadar ulaşmıştır. Mısır sanatının önemli örneklerinin günümüze kadar ulaşmış olmasının nedeni malzemenin iyi seçilip doğru yerde kullanılması ve daha sonrada korunması veya korunabilir yerlerde bulunmuş olması ile ilgilidir. Ancak daha çok bitki ve ağaç betimlerinde kullanılan mavi ve yeşiller, içlerinde bakır barındırdıklarından dolayı zamanla birtakım değişim göstermişlerdir.

2.5.3. Antik Çağ Grek Uygarlık Dönemi

Antik Çağ'ın Doğu ve Orta Akdeniz yöresinde gelişen en önemli uygarlığı, eski Yunan uygarlığıdır. (Dor ve İyon olarak iki kıtada iki ayrı bölge, Grek uygarlığı olarak tanınsa da esas iki ayrı Attika ve İyonya şehir devletleri ve kolonileri anlaşılır. Bunlardan da Attika bu günkü Yunanlıların ilk ata yurdu sayılır). Ege denizinin her iki tarafında Doğu Akdeniz, Karadeniz ve Trakya'da M.Ö yaklaşık 1000 yılında ortaya çıkmaya başlar ve Roma'nın egemenlik dönemine kadar varlığını sürdürür.

Doğu Akdeniz'de farklı dönemlere ait uygarlıklar ortaya çıkmış ve bunların birçoğu eski Grek olarak tarihe geçmiştir. Örneğin Eski Grit (Minos-Knossos sarayı) eski

Troi gibi. Grek Uygarlığı ile çağdaş olanlar ise Makedonya Sparta ve İyonya bölgesi antik şehir devletleridir (kolonileridir).

Doğu Akdeniz'de Girit, Attika, Sparta, Makedonya Anadolu'da Troia, İyonya şehir devletleri sanat, ticaret, bilim ve birçok yönden dünya uygarlığının temeli sayılır. Eski Yunan'ın sanatı, tarih boyunca çok önemli olmuş, günümüze kadar birçoğu taklit edilmiştir. Mimari, heykel, resim ve kullanılan eşyalar bunlar arasındadır. Günümüz sanatlarının temeli sayılan en önemli mimari yapılar onlar tarafından geliştirilmiş, en önemli heykel ve mozaikler onlar tarafından yapılmıştır. Antik Çağ'da pek çok sanat dalında mükemmel eserler verilmiş ve güzel sanatların yapı taşları kurulmuştur. Kuyumculuk, dokuma sanatları, maden işçiliği ve bilhassa mermer yontuculuğu Klasik dönem ve Helenistik dönemlerde mükemmel boyutlara ulaşmıştır.

Konumuza uygun düşen, renk dokusuna sahip renkli mermer ile seramik sanatının ve renkli cam sanatının önemli örneklerini vermişlerdir. Grek şehir devletleri, boya malzemesi sıkıntısı çekmemişlerdi; zira Akdeniz'in tüm yerleşkelerinin sanat ve zanaatlarının ustalık ve ekonomisi onların elindeydi. Yunanlı ustalar, atölye veya iş yeri kuruyor ya da böyle yerlere çağrılıyorlardı. Sanatçıların yetiştirildiği okullar veya atölyeler vardı ve devletler bunları destekliyordu. Sanat ve zanaat kârlı bir işti, malzeme sıkıntısı çekilmiyordu ve eserlere karşı talep de oldukça çoktu.

Birçok sanat dalı yanında Eski Yunan vazoları da tarihin en gözde eserleri arasında yer alır. Bunlar içki kabı, yağ çanağı, süs eşyası, mezar veya tapınaklara sunulan hediyelik eşyalardır. Vazolarda kullanılan renkler gelişen tekniklerle birlikte değişikliğe uğramıştı. Arkaik dönemde, geometrik motif ve figürlerin kullanıldığı vazolarda daha çok çizgisel olarak siyah renk ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Renklerin geniş alanlar halinde vazolarda kullanılmaya başlaması M.Ö 7.yy kabul edilir. Sonrası ise 6.yy da siyah figürlü daha sonra da kırmızı figürlü iki teknik geliştirilmişti. Siyah figür tekniği, pişmiş kırmızı yüzey üzerine siyah boya kullanılarak yapılıyordu. Figürlerdeki ayrıntılar kazıma yoluyla yapılmaktaydı. Kırmızı figür tekniği ise siyah figürün tersi şeklinde uygulanıyordu.

> "Figürler kontur şeklinde çizilmekte ve kilin renginde bırakılmaktadır; arka plan ise siyaha boyanır…erken kırmızı figür sanatçıları, figürlerinde hala bir miktar renk kullanıyordu, ancak kısa bir süre sonra, bu terk

> edilmiş ve basit, çizgisel siyah ve beyaza, eski teknikten daha ziyade yeni tekniğe yakışan uygulamaya geçilmiştir. Örneğin, cinsiyeti belirten eski renk ayrımı kaybolmuştur; yine de, Andokides Ressamı ve Paseas beyaz zemin ile bazı denemeler yapmıştır. Fırçanın kullanımı, çizgi çizimine farklı bir önem verilmesine yol açmıştır. Katı ve siyah kabartma çizgisinden, sulandırılmış bal renginde de dokunuşlara geçişi olayca algılayabilmektedir" (Boardman, 2003, s.104).

Klasik dönemde ise Atina, kırmızı figür tekniğine altın sarısı ve beyaz gibi başka renkler de eklemiş ve bununla betimlerde derinlik ve perspektifi kuvvetlendirmeye çalışmıştır. Bu resimler genelde mitolojik konular, kahramanlık sahneleri ve atletizmle ilgiliydi. Büyük küp şeklinde ve zaman zaman çift kulplu olan bu nesneler üzerinde, devrinin en başarılı resimleri çiziliyor, boyanıyor ve cilalanıyordu. Vazoların Attika olanlarında, sarı zemin üzerinde koyu renkli figürler göz alıcı bir şekilde yer alıyordu. Bu çanak ressamlarının en önemlilerinden birisi M.Ö 550-500 yılları arasında yaşamış olan Atinalı Epiktetos'tur. Pilinius'tan öğrendiğimiz bir listeden Polgnotus, Pamphilos, Micon, Panaenus, Apollodorus, Kraton, Telephones, Eupompos, Aetion, Apelles, Xenorates, Nealkes, Zeuxis, Pausias gibi ünlü ressamlar yetişmiştir.



Şekil 17. Talos'un Ölümü, Jatta Müzesi, Ruvo di Puglia.

Antik Yunan sanatının temelini M.Ö 1800 de Girit'te kurulmuş olan Miken medeniyeti oluşturur. Ancak Atina uygarlığına gelene kadar pek çok değişiklik yapılmıştır. Mikenlilerin sarı kıyafetli, çok süslü ve fazlasıyla önem verilmiş sarı renkli güzel kadın figürleri, Yunan'da gerçek sanat anlayışına ulaşmıştır.

Bu dönemlerin cam şişelerinin bir çeşidi de vardı ki renkliydi ve renkler arasında mavi ile birlikte sarı renk, etkileyici bir görünüm veriyordu. Cam hamurundan

yapılan bu şişeler, Finike şişesi olarak adlandırılmaktadır. Döneminde çok sevilen, kullanılan ve mezar eşyası olarak ölülerin yanına konulan bu şişeler aynı zamanda parfüm ve gözyaşı şişesi olarak da kullanılıyordu.

Eski Yunan'da tapınak mimarisine de çok önem verilmiştir. Mermerden yapılmış olan tapınakların bazı bölümleri boyanıyordu, boya olarak da genellikle Anadolu'dan (Sinoplu denilen) ihraç edilen aşı boyası kullanılıyordu. Strabon'a göre:

> "Kapadokya'da ayrıca "Sinope'li" olarak adlandırılan aşı boyası yapılır. İberia'lar bununla rekabet ettikleri halde bunların ki dünyadakilerin en iyisidir. Sinopeli olarak adlandırılmasının nedeni, Efesos'luların ticareti Kappadokia halkına ulaşıncaya kadar buralı tüccarların onu Sinope'den sevk etmeyi adet edinmelerindendir" (Strabon, 2005, s.12).

Yunan tapınaklarında tanrı heykelleri tapınağın iç kısmına yani en önemli yerine konulur, dini törenlerde ya halka gösterilir ya da tören için bir süre dışarıda gezdirilirdi. Bunların malzemeleri de genelde altın, fildişi ve mermerden oluşuyordu. Athena, Artemis, Apollo ve Zeus heykelleri kendi adlarına yapılmış olan tapınaklarda devasa boyutlarda altın, platin, fildişi gibi kıymetli malzemelerle ya süsleniyor ya da kaplanıyordu. Örneğin, Atina akropolü Athena Heykeli bu malzemelerden Phidas tarafından yapılmıştı.

2.5.4. Roma İmparatorluk Dönemi

Antik Çağ Roma sanatı, Grek sanatının kopyası veya bazı çeşitlerde devamıdır. İtalya'da kurulup tüm Akdeniz yöresini ele geçirmiş olan Roma, M.Ö 1.yy ın sonunda yani İmparator Oktavian (Augustus) zamanında imparatorluk haline gelmiştir. Tarihin en büyük ve önemli askeri gücünü oluşturan Roma, imparatorluk sınırları içerisinde önemli bir uygarlık geliştirmiş ve birçok konuda bugünkü uygarlığın temellerini hazırlamıştır.

Roma sanatı, genelde mimari ve heykel ağırlıklıdır. Anadolu'da İtalya, Yunanistan ve Kuzey Afrika'da halen ayakta duran devasa anıtlar inşa etmişlerdir. Romalılar, Yunanlı ustaları çalıştırmışlar, onların bilgi ve deneyimlerinden faydalanmışlardır. Güzel sanatlara çok önem vermişler, tiyatrolar, tapınaklar, saraylar, antik şehirler inşa etmişlerdir. Savaş sanayisine önem vermişler, Akdeniz'in bir Roma gölü haline getirilmesi aşamasında ülkenin dört bir yanına yerleştirdikleri lejyonlar için tüm

malzemeleri kapsayan sanayi üretimi yapmışlardır. Güçlü Roma İmparatorluğu tüm bunlar için malzeme sıkıntısı çekmemiş, maden, deri, yün ve gerekli diğer malzemeleri kolay elde etmiştir. Boya malzemelerini Orta Doğu ve Mısır'dan elde etmiştir. Zaten doğu ticareti ellerindeydi ve Çin'den gelen boya, boyalı kumaş vs. doğrudan Roma'ya ulaşıyordu. Kısaca Roma kenti ve eyalet merkezlerinde üretim sorunu yoktu, boya ve pigment malzemeleri ülkeye akıyordu.

Bugün müzelerde yer alan yüzlerce Roma İmparatoru ve imparatoriçe heykelleri bu dönemin önemli sanat örnekleridir. Heykel sanatında yüz karakteristiği olarak şahsın orijinaline yakın eser meydana getirmek Roma sanatının özellikleri arasındadır.

Ayrıca İtalya'da, Pompei kazılarının yapılmasıyla ortaya çıkarılmış olan eserler de Roma sanatının önemli örneklerini oluşturur. Bu eserler genellikle villaların süslendiği fresk ve mozaik kompozisyonlardır. Pompei duvar resimlerinde kullanılan en öncelikli renkler kırmızı, sarı ve siyahtır. Sarı renk, çoğu duvar resminde sıcaklıktan dolayı kırmızıya dönmüştür. Genellikle kırmızı ve sarıdan oluşan monokrom resimlerde manzara, figür ve çelenkler yer almaktadır.



Şekil 18. Vetti Evi Freski, Pompei



Şekil 19. Menander Freski, Pompei

Roma'nın sınırları içerisinde kalan o zamanki Anadolu'nun, bilhassa Güneydoğu bölgesinde, çok önemli mozaik eserlere rastlanılmaktadır. Bunlar arasında Gaziantep Zeugma mozaiklerini söyleyebiliriz. Antakya müzesi de dünyanın önemli bir mozaik müzesidir. Roma mozaikleri, ışık ve renk konusunda Roma döneminin sanatını yansıtmaktadır. Mozaik sanatının bilinen ilk örneği M.Ö 8. yy. a aittir. Mozaik

sanatı çok eskiden beri uygulanmakta, Roma döneminde ise daha çok benimsenerek zengin villalarının zemin ve duvarlarında yer almaktadır. Bunlar, zengin kişiler için prestij sayılıyor ve birbirleriyle yarışıyorlardı. Mozaik konuları genelde dini ve mitolojik içerikliydi. Eski Yunan mitolojisi ve tanrıları kompozisyonların temelini oluşturuyordu. Mozaikler sanayi ürünü değildi ve bu dönemde toplanan renkli taşlarla yapılıyordu. Bu taşlar her yerde bulunmuyor, ocaklardan veya denizlerden çıkarılıyordu. Arabistan yarım adasının batısında ve İran bölgelerinde böyle kaynakların olduğu bilinmektedir, bu da çeşitli renklerdeki mozaik taşlarının ticaretinin yapıldığını göstermektedir. Mozaik panolar, renkli taşların bir zemine gömülmesiyle yapılırken ileri dönemlerde bir yüzü boyanmış cam parçacıkları kullanılmıştı. Bu eserlerin sanat anlayışında, ışık gölge gibi plastik form arayışı bir sanatçı kaygısı olarak belirgin bir şekilde yer almaz. Figürler yassıltılmış, ancak çizgisellikle plastik bir yapıda, formlarını koruyarak düz renkli fon üzerinde betimlenmiştir. Işık gölge etkisinin sağlanabilmesi için taşların kullanımında açık-koyu ve sıcak-soğuk renkler seçilmiştir. Mozaik taşlar kaliteli seçilmiş, kompozisyonlar sanatçılar tarafından doğru düzenlenmiş ve böylece başarılı eserler meydana getirilmiş olduğundan günümüze kadar ulaşmış ve antik eser olarak da çok değerli hale gelmişlerdir.

Roma sanatında sarı rengin kullanıldığı çok değişik eşya, sanat eseri ve askeri malzeme vardır. Savaş aletlerinde, hançer ve zırhlarda altın kullanıldığı, önemli kişilerin kıyafet seçiminde imparatoriçelerin, zenginlerin, senatörlerin ve bu durumdaki kadınların altın yaldızlı veya sırmalı eşyaları tercih ettikleri bilinmektedir. Romalı yüksek zümre kadınları, giyim ve makyaja çok önem veriyor ve onu prestij olarak görüyorlardı. Kadınların saç sekli ve makyajlarından, renkli ve pahalı malzemeye önem verdikleri anlaşılmaktadır.

Roma, ihtişamı sever ve ona önem verirdi. Mermer, maden, boya ve kumaş malzemeleri çok seçkindi. Örneğin, Roma kumaşları Mısır'dan geliyordu. Zengin kimseler, evlerinin duvar ve zeminlerini değerli ve zor elde elden bezeklerle süslüyorlardı. Örneğin, "Gizemler Villası'nın freskleri, pigmenti çok pahalı olan zincifre kırmızısının çokluğu ile dikkat çeker. Tarihçi Pilinus'tan öğrendiğimize göre, zincifre filizi çok pahalıydı ve o dönem bu bezeğin yarım kilosu 50 sestertiustu" (Delamare ve Guineau, 2008, s.31).

Roma resim sanatında dört üslup görülür, bunları özetleyen en önemli teknik fresklerdir. Birinci üsluba ait örneklerde en dikkat çekici özellik, mimari öğelerin taklit edilmesidir. Kullanılan teknik ve renklerle duvarlar mermerle kaplanmış gibi tasvir edilmiştir. İkinci üsluba ait örneklerde, duvarlar odaya derinlik kazandırmak için perspektiften de yaralanılarak oluşturulmuş içinde insan figürlerinin de yer aldığı mitolojik konular, manzaralar, mimari ışık ve gölge oyunlarıyla göz alıcı bir biçimde bezenmiştir. Bu ikinci üslubun en önemli özelliği, fresklerin duvardaki bir pencereden dışarıya bakılıyormuşçasına resimlendirilmiş olmasıdır. Üçüncü üslupta, mimari formlar azaltılırken süslemecilik ön plana çıkmıştır. Dördüncü üslupta ise duvarın bütünü beyaz renkle kaplanmış ve mimari öğeler ya da resim panolarıyla bezenmiştir. Resimlerde kullanılan renkler çok çeşitli değildir, baskın olan bir renk ve onun tonları, ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Çizgi, rengin önüne geçmiş; fakat başarılı desen örnekleri verilememiştir.

> "Vitruvius, Roma duvar resmi ressamları tarafından kullanılan renkler hakkında bizi bilgilendirmekte yardımcıdır. Siyah, temelde çalı çırpının yakılmasından veya çam talaşından oluşan karbondan elde ediliyordu. Aşıboyası, madenlerden çıkarılıyordu ve sarıya olanak tanıyordu. Kırmızılar, zencefil, kırmızı aşıboyasından veya ısıtılan üstübeçten türetildi. Maviler, kum ve bakır karışımından ve karışımın pişirilmesinden. En koyu mor, bazı deniz salyangozlarından geldiğinden beri en kıymetli renkti, ama Vitruvius böğürtlenle tebeşirin boyanarak mor pigmenti elde etmenin daha az pahalı metotlarını tanımlar." (http://www.metmuseum.org/publications/bulletins/1/pdf/3269139.pdf.bannered.pdf, s.13).

2.5.5. Bizans İmparatorluk Dönemi

Roma'nın ikiye ayrılmasından sonra, imparatorluğun doğu bölgeleri yeni bir imparatorluk haline getirildi ve baş şehri İstanbul olan Bizans imparatorluğu kuruldu. Doğunun tüm zenginliklerine sahip ve geniş sınırlı ülkede varlıklı bir halk yaşamı ortaya çıktı. Asya ve Afrika ülkelerinden gelen savaş akınlarının nedeni de ülkenin zenginliklerine göz dikilmesiydi. Ülkenin zengin atölyelerinde her türlü malzeme üretiliyor, ticareti yapılıyor ve bunlar içinde ham madde sıkıntısı çekilmiyordu.

Bizans resim sanatı, ilk önce Helenistik dönemin Paganistik ikonografisine öykünmüş ve o dönemlerin duvar fresklerini örnek almak istemiştir. Daha sonra Hıristiyan doktrini doğrultusunda belli kalıplara dayalı, mistik, sade, düzlemsel bir

yapıyı benimsemiştir. Bu anlayış, halkın dinsel konuları açık bir şekilde anlamasına yönelikti ve amaç da böylece gerçekleştiriliyordu. Kilisenin belirlediği kuralların dışına çıkamayan sanatçılar, eserlerini bu dar çerçeve içerisinde gerçekleştiriyorlardı. Kilise, sanatı sadece dinsel öğretiler ve inançlar için destekliyor ve kullanıyordu. Bu doğrultuda da Bizans sanatında "Biçimler ruhani bir âleme ait kabul edilmiş, kutsal ve sembolik formlar ile mistik renkler kullanılmıştır" (Beksaç ve Akkaya, 1990, s.39).

Mimari, kuyumculuk ve dokuma gibi çeşitli sanat eseri ve zanaat üretimi yanında fresk ve mozaik Bizans sanatının önemli örnekleridir. Freskler metropoller dışında manastırlar ve kaya kiliselerinde de yapılıyordu. Bizans freskleri, Türkiye'de de birçok yerde bilhassa manastırlarda ve katakomplarda görülür. En önemlileri, bugün Nevşehir Ihlara ve Damsa vadilerindeki kaya kiliseleri veya manastırlarıdır. Bunlar İncil'den alınan İsa, Meryem ve azizlerin hayatlarından seçilen konulardır. Bizans fresklerine ait en önemli örnekler arasında Göreme'de Karanlık Kilise'nin "İsa Çarmıhta", Tokalı Kilisesi'nin "İsa ve Havarileri" sahnesi bulunmaktadır. Freskler, yumurta akı ile toprak boyalar kullanılarak yapılmış ve 1300 yıl geçmiş olmasına rağmen, renklerin canlılığını koruduğu görülmektedir. Kilisenin belirlediği ve kullanımında kısıtlama getirdiği renkler, ustaca ve sistematik olarak yerleştiriliyordu. Parlak ve canlı renkler arasında sarı renk, kutsal anlamlarının yanında ışıklı bir görüntü sağladığı için de loş ışıklı kaya manastırlarında çok fazla kullanılıyordu.

Bizans sanatının bir diğer önemli çeşidi de mozaik sanatıdır. Mozaik sanatları eserde altın kullanımını daha önemli bir hale getirmiştir. Bizans mozaikleri altının kullanılması nedeniyle de ayrı bir öneme sahiptir. Bizans'ta mozaik sanatı eserleri kiliselere, manastırlara panolar halinde yapılıp mimari mekânlara yerleştirilmiştir. Bugüne kadar gelebilmiş olan Ayasofya ve Kariye gibi dini yapıların mozaikleri ile İtalya'nın Ravenna kentindeki Bizans mozaikleri o dönemlerin şaheserleridir. Bizans mozaikleri, Grek ve Roma mozaikleri gibi doğadan toplanan renkli taşlar yerine, zenginlik ve görkemin sembolü olan altın varaklarla kaplanmış cam ve kristal malzemeler kullanılarak yapılmıştır. Bu mozaiklerin fon renkleri, genelde altın sarısıdır ve bu renkle de çok etkileyici bir görüntüye sahiptir. Üzerinden 1000 yıldan fazla bir zaman geçmiş olmasına rağmen renkler tazeliğini korumakta, mozaiklerdeki altın sarısı, zenginliğin ve ihtişamın simgesi olarak varlığını sürdürmektedir. Örneğin,

> “Ravenna’daki San Vitale Kilisesi’nin koro yerinde bulunan mozaikte İmparator İustinianos, beyazlı, erguvanili ve altınlı giysisiyle, çevresine en üst düzey görevlilerini toplamış, kiliseye sungu yaparak iktidarını tanrıdan aldığını göstermektedir” (Kaplan, 2006, s.37).

O dönem, hükümdarı sembolize eden erguvan rengi, altın sarısı ile birlikte zenginlik ve ihtişamın göstergesi konumundadır. Altın sarısı, fonda uhrevi ve sonsuz bir mekânı nitelerken haç, ekmek ve İncil gibi objeler üzerinde de onların kutsiyetini vurgular.



Şekil 20. İmparator Iustianus Mozaiği, San Vitale, Ravenna.

Ravenna’da Galla Placidia kubbesinde yer alan mozaikte, gökyüzünün sembolize edildiği mekân üzerinde altın yaldızlı büyük haç motifi, sarının ışık olarak kullanımına farklı ve güzel bir örnektir. Bu mozaikte yıldızlar ve haç, ışık kaynağı olarak sarı renk ile gösterilirken yıldızların arasında büyük bir şekilde yer alan haç motifi, yıldızların ışığın en büyük kaynağını nitelemektedir. “Gökyüzünü ve yıldızları temsil eden sembolik bir zemin üzerindeki bu haç motifiyle bir kilise ilahisinde geçen ‘yıldızların en parlağı haç’ ibaresi arasında bir bağ kurulduğu aşikardır” (Akkaya, 1990, s.44).



Şekil 21. Mozaik, Galla Placidia, Ravenna.

Türkiye'de ise Ayasofya apsisindeki 'Meryem Ana ve İsa' ve güney galerideki "İmparator Konstantin, İsa ve İmparatoriçe Zoe" mozaiği önemli örneklerdir. Bunlarda mistik anlayışın simgesi olarak mistik renkler kullanılmış ve figürlerde içten dışa fırlayan ruhun gücü simgeleştirilmiştir. Figürler, altın sarısı düz zemin üzerine ışık gölge kaygısı olmadan verilmiştir. Altın sarısı zemin rengi, uhrevi mekânı nitelerken figürlerin başları etrafındaki halelerde de kutsal ışığı simgelemektedir.



Şekil 22. İmparator Konstantin, İsa ve İmparatoriçe Zoe, Ayasofya, İstanbul.

Sarı renk, boya olarak kullanılmadığı hallerde altınla ilişkili eşyalarla birlikte kullanılırdı. Bizans sanatçıları sarı renge olan tutkularını doğrudan altın kullanarak gideriyorlardı. Altın hem ışık olarak din büyüklerinin (azizlerin) başlarında haleler

şeklinde ve hem de varlıklı olmanın bir işareti olarak kral, kraliçe ve saray çevresi için kullanılıyordu. Bizans resimleri incelendiği zaman imparator ve etrafındakilerin altın yaldızlı kıyafetler içerisinde oldukları görülür. Bunun çeşitli örneklerini ikonalarda, yazma dini metinlerde, tablolarda ve kilise düzeneklerinde görebilmekteyiz. Kiliselerde ise dini malzemeler altın yaldızlı, ışıklı veya sarı renklidir. Bunlar el yazması kitaplar, minyatürler, kutsal eşyalar ve ikonalardır.

2.5.6. Osmanlı İmparatorluğunda Renk ve Sarı Renk Kullanımı

Osmanlı İmparatorluğu Fatih Sultan Mehmet zamanından itibaren, eski Bizans sınırlarını da aşan bir imparatorluk halini almıştı. Geniş sınırlar içerisinde yer alan Asya, Afrika ve Avrupa bölgeleri biraz geleneksel, biraz da Hıristiyanlık kültürleri geleneğine sahip olsalar da fazla geç bir döneme gelinmeden İslami kültür ve yaşam tarzında odaklandılar. Osmanlı devlet geleneğinde, baskıcı uygulama ve asimilasyon olmadığından imparatorluk içerisinde yer alan ülkelerin kendi kültürlerini devam ettirmelerine müdahale edilmedi. İstanbul odaklı kültürel yaşamın Anadolu, Avrupa ve Asya ayakları vardı. İstanbul merkezli kültürün yarattığı bir Osmanlı sanatı ortaya çıkmıştı.

Bu sanatta renk anlayışının temelinde, İslami bir beğeni tarzı bulunur. Selçuklu ve Beylik sanatları dışında Suriye ve İran süslemeciliğinin etkileri görülür. Osmanlı'da, ağırlık mimaridedir ve ağırbaşlılık tercihlerinin yanında süslemelerde görkemlilik olup turkuvaz renk ağırlıklıdır. Çinilerde turkuvazın dışında narçiçeği kırmızısı ve altın sarısı laleler ile karanfiller yer alır. Çinicilik sanatı, İznik ekolüyle 15'inci dönem ve sonrasında birkaç değişik dönem geçirmiştir. Saray çiniciliğinde usta nesilleri değiştikçe sanat tarzında da değişimler ortaya çıkmıştır. Bu nedenle renklerin de değiştiği görülür. Çini sanatında, sarı renk 16. yüzyılda kullanılır.

Saray kıyafetleri Hint, Çin bazen de yerli ipek üretimiydi, bunlarda da sarı rengin, altın bordürlerin önemli bir yeri vardı. Sarayda bir de altın ve güneşi içine hapsettiği düşünülen kehribar tutkusu vardı ki otantik eşyalarda sıkça kullanılmıştı. Osmanlı silahları da kendine has bir yapısal ve bezekli üstünlüğe sahipti. El yazması Kuran-ı Kerim, çeşitli kitaplar, minyatürler ve hat sanatlı levhalar da bu dönemlerde altın malzemesinin ve altın sarısının en çok kullanıldığı eserlerdi.

Osmanlı minyatürlerinde, ilke olarak temel renkler kullanılmaktaydı. İran minyatürlerine mor, pembe ve yeşil kullanıldığı halde iki komşu ülke sanatları birbirlerinden etkilenmemişlerdi.

Osmanlı minyatürlerinde dikkati çeken, ışık rengi olarak genelde sarı rengin seçilmiş olmasıdır. Hıristiyan ikonalarında olduğu gibi minyatürlerde de kutsal kişiler, başları etrafında kutsal ışık ile resmedilmiştir. Ancak Müslümanlarda haleler yuvarlak değil ateş şeklinde tasvir edilmiştir. Örneğin, Erzurumlu Yusuf Ömer Darir'in "Siyer-i Nebi" adlı eserinde ki minyatürlerde Hz. Muhammed ve sahabelerin başlarının etrafında ateş şeklinde yer alan kutsal ışık, sarı renk ile simgeselleştirilmiştir.

> "Osmanlı minyatürlerinde bu haleler çok uzun bir alevle tasvir edilmiştir ve altın yaldızla gösterilmiştir. Gerçek alevler gibi yapılmış olanları da vardır. Hz. Peygamber'in başındaki hale gibi yüzünün de ışıklı olduğu gerçeği de unutulmamalıdır" (And, 1998, s.119).



Şekil 232. Hz. Muhammed'in Yeğeni Hz. Ali ile Kızı Fatıma'yı Evlendirmesi



Şekil 24. Hz. Muhammed'e Peygamberlik Mührünün Vurulması İçin Gelen Üç Melek

Ülkenin geniş sınırlarında çeşitli beğeniler hâkimdi. Edirne kırmızısı, mobilya sanatlarında tercih sebebiydi. Hereke halıları ve Yörük kilimleri renk zenginiydiler. Bu eşyaların bir kısmında altın bezemeler yer alırken diğer birçoğunda ve meşhur İznik çinilerinde parlak kadmiyum sarısı çok önemli bir yer tutuyordu.

2.5.7. Ortaçağ'dan Rönesans'a Kadar Olan Süreçte Işığın ve Sarı Rengin Plan, Strüktür ve Plastik Değerleri

> "Ortaçağ renk duygusu konusunda gerçekliğin duyulur yönlerine ilişkin çok canlı bir beğeni sergiler…Renk güzelliği hemen algılanabilirliği, bölünmez doğası, oransal güzelliğin aksine bir ilişkiye yada bağıntıya bağlı olmaması nedeniyle katışıksız yalın güzellik şeklinde duyumsanır. Öyleyse, doğrudanlık ve yalınlık, Ortaçağ renk beğenisinin ayırt edici özellikleridir. Dönemin figüratif sanatı, daha sonraki yüzyılların renkçiliğini bilmez ve ana renkleri, belirgin renkleri yeğler, ara tonlardan uzak durur; chiaroscuro'larla ışığın rengi belirlemesi, hatta figürün sınırları ötesine yayması yerine, renklerin birlikteliğinin kendi parıltısını yarattığı bir anlayışı benimser" (Eco, 1998, s.70).

Beyaz, kırmızı ve siyah renkler dar bir renk skalası anlayışında Ortaçağın sonlarına kadar üçlü saç ayağını oluşturmuş, toplumsal ve simgesel gereksinmelerde başı çekmişlerdi. Bu sistem, ancak 11.yy. ın sonlarına doğru yıkılmaya yüz tutmuştu. Bu yüzyıl sonrası Ortaçağ ressamları artık paletlerinde, diğer renklere de yer vermeye

başlamışlardı. Sıkça kullandıkları diğer renkler ise sarı aşıboyası, sarı zırnık, zincifre, bakır yeşili ve azurit mavisiydi.

Bu dönemde renk kullanımında, kilisenin belirlediği katı kurallar ve kısıtlamalar uygulanıyordu.

> "Herbert Read'in belirlediği üç renk kullanımından (heraldik, ahenkli, saf kullanım) heraldik yaklaşım, bu dönem resimlerinde katı bir şekilde yerini alır. Bu kullanımda renk sembolik bir anlam taşır. Örneğin, gri olsa bile gökyüzünün maviye boyanması gibi, Meryem'in elbisesi de her zaman mavi, mantosu kırmızı olarak resmediliyordu" (Cantürk, 1993, s.34).

Gotik sanatta vitraylarda kullanılan renklerde, belli kurallar çerçevesinde gerçekleştiriliyordu. Örneğin altın sarısı kutsal ruhun, kırmızı tanrının, mavi ise göksel gerçekliği rengiydi. Bu üç ana renk kutsal üçlemenin (baba, oğul, kutsal ruh) sembolünü gerçekleştiriyordu. Bu katı renk kullanımları, sanatçının isteğine göre değiştirilemiyordu.



Şekil 25. Ziyaret, 12.yy. Chartres Katedrali.

Sanatçının renkleri nerede kullanacağına karar veren kilise, renklerin karıştırılmasına bile yasaklar getirmişti. Hıristiyanlık'ta karıştırmak, birleştirmek fikri ne kadar günah ve şeytanca geliyorsa renklerin karıştırılması da bir o kadar yanlış ve aldatıcı geliyordu. 16. yy. a kadar bu düşünce hâkimiyetini korumuş, renkler karıştırılmadan ancak üst üste konularak kullanılabilmişti.

> "On yedinci yüzyıla kadar Avrupa'daki renk paletlerinin ve sistemlerinin çoğunu oluşturmaya yardımcı olduğu şekliyle renk skalası üzerinde sarı,

> kırmızı ve beyaz tarafında, yeşil ise mavi ve siyah tarafında yer alır; ikisi arasında büyük bir kopukluk vardır. En azından on altınca yüzyıla kadar, mavi boya tekneleriyle sarı boya tekneleri aynı boyacı işleğinde bulunmaz: O halde, yeşil bir boya elde etmek üzere bu iki rengin karıştırılması yalnızca yasak değil, uygulamada da güçtür" (Pastoureau, 2005, s.80).

Geleneksel bazı uygulamalarda, öteki dünyanın ışığı sayılan altın yaldız veya doğrudan altın, zemin rengi olarak kullanılıyordu. Işığın simgesi olarak seçilen altın yaldız, sadece renginden değil metalimsi ve yansıtma özelliğinden dolayı da ışıkla özdeşleştiriliyordu. Altın sarısı, yalnızca uhrevi mekân ve tanrısal ışık olarak değil aynı zamanda kutsal ruhla da ilişkilendiriliyordu. Ortaçağ boyunca sanatçı ruhsal ışığı parıldama özellikleri olan metaller, boyalar ve değerli taşlarla vermeye çalışıyordu. Bu ışıldama tutkusu öyle bir hale gelmişti ki,

> "Huizinga bize Froissart'ın sancaklarla süslü gemiler, dalgalanan flamalar ve güneşte parıldayan rengârenk armalardan veya güneş ışınlarının miğferler, zırhlar, mızrakların uçları, hareket halindeki şövalyelerin mızrak veya miğferlerindeki bayrakçıklar ve sancaklar üzerindeki oyunundan duyduğu coşkuyu anlatır" (Eco, 1998, s.71).

Ortaçağ sanatında renkler, konu edilen eşya ile ilişkilendirilmiyordu. Nesnenin aslına uygun renk kullanımı, yerini kilisenin belirlediği renk tercihine bırakıyordu ve bu kurallara göre betimleniyordu. Kilisenin güdümündeki bu katı renk belirleme kuralları, 13.yy. dan itibaren giderek serbestleşmeye başlamış, Rönesans ile birlikte ise neredeyse ortadan kalkmıştır. Ancak bu renk kurallarına esneklik getirilmesi bazı zorluklarla birlikte yeni arayışları da beraberinde getirmişti. Gerçeğe ve nesneye ait uygun renk arayışı, doğayı tanıyıp doğru değerlendirecek yeni bir sanatçı tiplemesine ihtiyaç duyurmuştu.

2.5.9. Rönesans ve Barok Dönem

Rönesans dönemiyle uyanış ve gelişim, Gotik dönemin sonlarında İtalya'da ortaya çıkmış ve arkasından da Kuzey Avrupa'ya daha farklı anlayış ve etkinliklerle yayılmıştır.. Rönesans, yeniden diriliş veya uyanış anlamında Antik Çağ'ın idari düzeni, hukuk sitemi, bilimi ve sanatının dirilişi veya uyanışıdır. Rönesans'la gelişen ilim ve sanat, başlangıçta bölge ve ülkelerin kendi geleneksel sistem ve yapılarına göre sürdürülmeye başlamıştı. Sonraları ise tüm Avrupa'da ülkeler arası

farklı görüş ve anlayış, altın çağ ve aydınlanma ile ortadan kaldırılarak çağımızı hazırlayan noktalarda birleşilmeye gidilmiş ve bilimin ışığında Avrupa'da tek bir dünya görüşü ortaya konulmuştur. Rönesans'ın gelişimini reform hareketleri takip etmiştir. Bilhassa sanatta ülke, devir ve bölge ekolleri söz konusu edilirken bu süreç sonu anlayış farklılıkları ortadan kaldırılmış veya asgari düzeyde birleşilmiştir.

Rönesans sanatı, temel yapısal anlayış itibariyle ifadeci bir sanattı. İnsan figürü, plastik değerler oluşturmada daima öne çıkartılıyor ve ifadeci anlayış en önemli sanat tarzı kabul ediliyordu. Bu, Antik Çağ'ın bir tarzıydı ve M.Ö 5. yy. dan başlayarak bazı sanat ekollerinin Bergama, Atina, Rodos gibi ve Phidias, Miro, Scopas ve Helenistik dönemdeki Praksitiles gibi yetişmiş heykel ustaları ve ressamların sanatlarındaki plastik değerlerinin önemli olduğu sanat anlayışına ulaşılmak için gösterilen bir çabaydı. Rönesans'ta bu anlayış sürdürülmüş, genelde Antik Çağ'ın sanatı gibi figürler ister resimde ister heykelde olsun gerektiğinde insan vücudunun güzellikleri için çıplak olarak betimlenmişti. İtalyan Rönesans'ında Antik Çağ geleneğine uyum sağlayarak figürlerin çıplak betimlenmesinde bir engel görülmüyordu hatta papalıktan da destek görüyordu. Nitekim Yüksek Rönesans döneminde pek çok figür çıplak çalışılmıştır. Giotto ile başladığı kabul edilen Rönesans sanatı daha sora bilhassa Leonardo Da Vinci, Michelangelo ve Raphael gibi sanatçılarla zirveye taşınmış, çok büyük bir gelişme göstermiştir. Roman sanatı ve Gotik sanatın ötesine geçilerek ve dini boyutlar aşılarak hümanistik fikirler doğrultusunda yüksek plastik değerler elde edilmiş ve ifadecilik de doruk noktasına çıkarılmıştır.

Başlangıçta Giotto ile o dönemin geleneklerinin dışına çıkılarak mistisizme kuvvet veren sarı yaldızlı zemin kalkmış, yeni bir mekân anlayışı oluşturulmuştu. Giotto, mekân ve renk konusunda önemli bir adım atmıştır. Bu Gotik sanatı aşan bir gelişme olmuş, sanatçılar yaşanan gerçeği keşfetmeye başlamış ve 15.yy. aristokrat sanatının ortaya çıkartılmasına zemin hazırlamıştır.

Resim sanatında Giotto'dan başlayarak sarı, turuncu renk hâkimiyetinde tablolar yapılmıştır. Massaccio'nun "Meryem ve Çocuk İsa" ile "Çarmıha Geriliş" eserlerinde insan teni, yaldızlı fon ve kıyafetlerde bol miktarda sarı renk kullanılmıştır. Bu resimlerde altın yaldızlı fon rengi geleneği devam ettirilmiştir.

Altın sarısı figürlerin başları üzerindeki halelerde de, kutsal ışığın sembolü olarak yerini almıştır. Sarı renk, ayrıca başta İsa olmak üzere figürlerin saçlarında kullanılmıştır. Resimler dikkatli incelendiğinde kompozisyonlarda büyük bir alanın, sarı rengin hâkimiyetinde olduğu dikkat çekmektedir.



Şekil 26. Meryem ve Çocuk İsa, Masaccio.

Massaccio, Brunellesci'nin bulduğu perspektifi resimde uygulamış, bununla biçimlere getirilen matematiksel düzen renk anlayışını da etkilemiştir. Aynı konu daha sonra Leonardo tarafından da ele alınarak "Trattato Della Pitturas" isimli kitabında perspektifin esasları ve geometrik çizimleri verilmiştir. Bu gelişmeler 18.yy. a kadar farklı; fakat belli bir anlayışa uygun olarak devam ettirilmiştir. 18.yy. da ise sanatta ışık yeniden keşfedilmiştir.

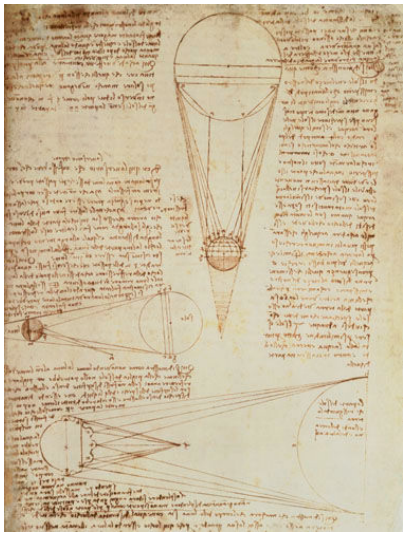
Rönesans sanatının önemli yenilikleri, Masssaccio'dan sonra Leonardo ile başlatılmıştır. Leonardo resimlerinde antik objelere yer vererek Antik Çağ'a dönüşle onu simgeleştirirken birçok eserinde azizlerin başlarındaki haleleri kaldırarak onları yaşayan insanlar haline dönüştürmüştür. Bu gelişme, bir hümanizm çabasıdır. Aynı çalışmalar Raphael'in eserlerinde de görülür, nitekim "Atina Mektebi" isimli tabloda o döneme kadar yetişmiş olan bilim adamları aynı tarz anlayışla resmedilmiştir. Raphael, bu eserde din adamlarını değil, bilginleri bir araya getirerek bilimin önemini vurgulamak istemiştir. Raphael, mimari mekânı resimsel mekân olarak kullanmış ve ortamın ışık verilerini ona göre yorumlamıştır. Figürler plastik yapısını,

heykelsi rontboz görünümünü yansıtırken mekânın dışına çıkacak gibi betimlenirler. Michelangelo'nun Sistine Kilisesi fresklerinde de aynı görüntüler verilmekle beraber, ışık ve renk düzeneği ile mekâna uyum sağlanır. Her iki eserde de güçlü ifadeler vardır; fakat Rönesans sanat anlayışı ve ifadelendirmesi doğrultusundadır.

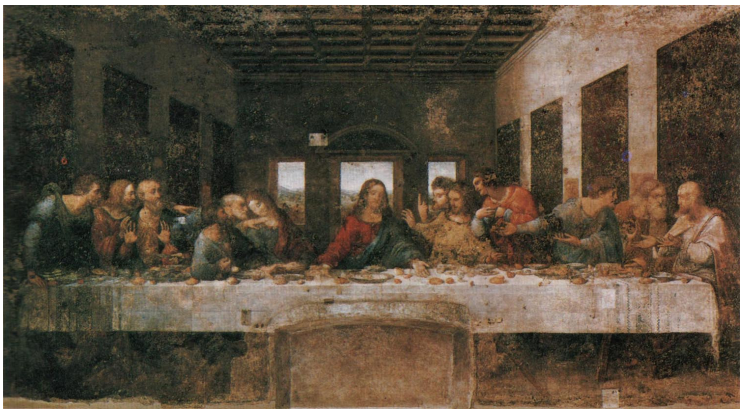
Leonardo'nun yazmış olduğu "Codex Atlanticus" adlı derlemede özellikle,

> "Işık-gölge konusu ile ilgili birçok araştırmaya rastlayabiliriz. Her hava durumunda atmosferdeki ışığın durumundan, ışığın niteliğine, niceliğine göre figürler üzerinde oluşturduğu ifadelere kadar ne kadar iyi bir gözlemci olduğu rahatlıkla görülebilmektedir. Bedenin tüm uzuvlarına düşen ışığı ve bunlara hacim duygusu veren gölgeleri çok iyi incelemişti. Hatta dönemin şartlarını elverdiğince zorlayıp ışık kaynağını kendi arzuladığı karakteristik yapısı içinde oluşturmaya çalışmıştır. Rönesans sanatında arka düzlemin doğa görüntüsü olduğu durumlarda ön ve arka düzlemlerin ışıklılık yapısı vardır**" (**Karavit, 2006, s.64).

Rönesans sanatçıları ifadeci ilkeleri benimserken ilk önce ışığı ve onun sembolü olarak sarı rengi keşfetmişlerdir. Floransa Okulu'nun desene öncelik veren yaklaşımını benimseyen Leonardo'nun resimlerinde renk, desenden sonra gelmektedir. Renk, her ne kadar desenden sonra gelse de Leonardo'nun kullanımında büyüleyici bir etkiye ulaşır. O, ışığı derinlemesine araştırmış ve eserlerinde çok başarılı bir şekilde kullanmıştır. "Son Akşam Yemeği" isimli eserinde arkadan gelen ışık ile İsa ve havarileri gölgede bırakmamıştır.



Şekil 273. Güneş ve ay Işığı Diyagramı, Leonardo Da Vinci, Codex.



Şekil 28. Son Akşam Yemeği, Leonardo Da Vinci, Santa Maria Della Grazia Manastırı Yemekhanesi, Milano.

Rönesans'ta idealize edilmiş figürlerle doğallığın gizemine ulaşabilmek için çizginin yanında renk, plastik bir değer olarak yer almış ve bilhassa sarı renk ile derinlik kavramı yaratılmıştır. Sarı renk ile biçimler öne çıkartılırken, koyu renklerle geriye itilen ve gölge içerisinde bırakılan plan ile plastik değere ulaşılmıştır. Özet olarak ışık, yakın planda kullanıldığında resme cisimsel özellik ve plastik form verirken tek başına arka planda veya fon olarak kullanıldığında onu öne taşımaktadır. Resim ve heykelde ışık, farklı ve ayrı özellikler göstermektedir. Heykel gerçek anlamda üç boyutludur, resim ise iki boyutludur ve üçüncü boyut kavramsaldır. Işığın, resimdeki nesnelerin formlarını ortaya çıkarmada bir sanat elemanı olmasının yanında sadece ışık olarak da yerini alabilir. Resimde tasvir edilen biçim varsa onun üzerindeki ışık-gölge ile birlikte formu açığa çıkarır. Tablolardaki bu form anlayışında sarı renk ışığı yansıtmak durumunda kalır böylece kendi başına plastik bir sanat elemanı olur. Heykel bir mekâna konulup tek merkezli ışıkla değerlendirilirken ışık eleman olarak heykelin sanatsal bir parçası olmaz. Resimde ışık elemanı genellikle çok yönlüdür. Rönesans ustaları, bu bilgi ve anlayışlarla ışık sorununu plastik düzenleme ve plan sıralamasıyla çözüme ulaştırmışlardır.

S. Botticelli'nin "Narlı Meryem" ya da "Meryem, Çocuk İsa ve Altı Melek" olarak da bilinen eserinde, ışığın sembolü olarak sarı renk bugüne kadar görülmemiş bir şekilde kullanılmıştır. Konu, yuvarlak bir kompozisyon içinde ele alınırken Meryem, kucağında elinde nar bulunan çocuk İsa ve altı melek ile tasvir edilmiştir. Figürlerin başları üzerinde, elips şeklinde sarı renkli bir alan bulunmaktadır. Bu sarı renkli alan,

cennetten gelen kutsal ışığı sembolize etmektedir. Bu sarı ışık, figürlere doğru yayılırken Meryem ve çocuk İsa'yı aydınlatmaktadır.



Şekil 29. Narlı Meryem, Botticelli, 1487, Uffizi, Floransa.

Rönesans'ta kompozisyonlarda, figür ve nesnelerin mekân ve plan oluşumlarını belirlemekle kalınmamış, anatomik özellikler en başarılı tarzda gerçekleştirilmiştir. Zaten bu dönem eserlerine ne yeni bir şey ilave edilir ne de bir şey çıkartılır, eserler daima mükemmelliğe ulaştırılmıştır. Bunun bir nedeni de sanata eleştirel bakışın geliştirilmiş olmasıdır. Antik Çağ'da Platon'la başlatılan eleştirel bakış bu dönemde yeniden başlatılmış, Vassari ve Dante gibi eleştirmenler yol göstericiliği üstlenmişlerdir. Örneğin, Vasari'nin ifadesine göre sanat eseri, taslakların sanat ateşinden bir anda doğmuştur.

Sanat faaliyetleri sanatçının iradesi dışına da çıkıyordu. Kilise, Papalık iş veriyor, denetliyor ve renk konusunda da tercihlerini kullandırıyordu. Örneğin, Meryem daima mavi elbiseli betimlenmek zorundaydı. Daha sonraları Protestanlığın çok renkliliğe karşı çıkması veya Cizvit tarikatının çok renkliliği sevmesi, ister İtalya'da isterse Avrupa'nın diğer ülkelerinde olsun sanatçıya müdahalelerin olmuş olduğunu göstermektedir.

İtalyan Rönesans'ının diğer bir ekolü ise Venedik ekolüdür. Artık desenin egemenliği geri plana itilmiş, yeni bir hesaplaşma aşamasında renk dünyası

başlatılmıştır. Bu ekolde yetişmiş olan Tiziano, Giorgiono, Veronese ve diğer ünlü çağdaşı sanatçılar renk eşliğinde doğa gözlemlerine önem vermişlerdir. Doğa görünümlerini öne çıkarırken merkezi ışığı da ona uygun bir durumda merkeze bağlamış ve de gerektiğinde yansıyan ışık kullanmışlardır. Tiziano ışık, renk ve atmosfere önem veriyor derinlik elde etmek için ön ve arka planı ayrı tutarak ışığın dağılımını bu planlamaya göre yapıyordu. Atmosferik etkileri ustaca betimleyen sanatçı ışık olarak sarı rengi, birçok eserinde önemseyerek kullanmıştır. Giorgiono'nun "Fırtına" isimli eserinde de görülebileceği gibi kasvetli ve fırtınalı gökyüzünde şimşeklerin aydınlattığı gizemli atmosferdeki ışık, tablodaki şatoyu büyük güçle aydınlatır. "Bu ışık, fırtınanın giz dolu ışığıdır ve belki de ilk kez, kişilerin hareket ettiği doğa görünümü, basit bir arka düzlem değil, özerk bir şeydir, tablonun konusunu oluşturmaktadır" (Gombrich, 1976, s.250). Bir kadın, bir erkek ve bir bebek figürünün yer aldığı düzlem maddi dünyayı temsil etmektedir.

> Arka "bölümün sonsuz yaşam oligarşisini temsil etmesi olasılığı, üstün gerçeklik, kutsiyet ve ebedilik sembolleriyle birlikte yaratıcılığı da işaret eden doğa oluşumları arasında kâinatın düzeni kadar, ruhsal ve materyal olguların tümünü içinde toplayan tüm ruh ve insan ruhunun içine işleyen güzellik kaynağı Tanrı'yı yansıtan ışık olarak belirginleşen şimşekle de desteklenmektedir" (Akkaya, 1990, s. 230).



Şekil 30. Giorgione, Fırtına,Akademi, Venedik.

Rönesans sanatçısı, resimde uyum ve güzelliği yakalamada çok büyük etken olan ışık-gölge elemanının üzerinde önemle durmakla beraber hala konulara göksel ışık, kutsal ışık, ideleri aydınlatan ışık olarak yukardan, yandan veya figürlerin içlerindeki ruh etkinliğince aydınlanan ışıkla tablolarını betimlemeye devam ediyordu. Kısaca ışık ve imgesi sarı renk, konulara feda edilmekten ve dekoratif gölgesellikten ayrı tutuluyordu.

Genel olarak sanat eserinde kavramsal olan ışığın pek çok farklı renklilik yönü vardır ve bunun yönetimi de sanatçıya aittir. Derinlik ve hacim etkisi, yön belirlemesi gibi değer ölçüleri esere önem kazandırır veya onun niteliğini yok eder. Işık; kaynağı belli olan, kaynağından bağımsız olan, simge olarak verilen, önden gelen, yandan gelen, arkadan gelen, yukardan gelen, aşağıdan gelen durumlarına göre eseri ifadelendirir. Bunun dışında da renklerden herhangi birisiyle oluşturulan ışığın yaratıcılıkta kullanılış amacını sanatçısı belirler.

İlim ve sanata pek çok yenilik ve değişiklik getirmiş olan Rönesans, İtalya ve diğer Avrupa ülkelerinde doruk noktasında sürdürülürken bu yeniliklere karşı öznel bakışın ön plana çıktığı Maniyerizm gelişti. Başta El Greco olmak üzere Jacopo Pontormo, Parmigianino, Tintoretto gibi Maniyerist sanatçılar Rönesans sanatçılarından farklı olarak gerçeği taklit etmeyi terk edip öznel yorumlar ve abartılı biçimler yanında aşırı parlak renkleri kullandılar. İspanya'da bu anlayışa farklı bir bakış açısı, büyük sanatçı El Greco tarafından getirilmiştir. El Greco'nun farklı üslubu açık-koyu değerleri kullanışında, biçimleri yorumlamasında ve renkleri kullanımında kendisini göstermektedir. Örneğin "İsa'nın Soyunduruluşu" isimli tablosunda,

> "İsa'nın temsil ettiği varlık iki davranışla meydana çıkarılmıştır. Biri çevresinde bir renk ve derinlik yaratılarak, öteki de resmin sağındaki hareketlerin dışında bırakılarak İsa'nın eli, sarı ve yeşil renk lekeleriyle meydana getirilen kapalı alanda bağışlayıcı bir hareket yaparken görülüyor. Resmin sağ üst köşesindeki adamın parlak sarı bir renk lekesi aracılığıyla dikkatimizi çeken suçlayıcı elinin bize çevrilmiş olması, suçlu bizmişiz gibi, üzerimizde adeta bir şok tesiri yapmaktadır. Kolu, tuvalden çıkarcasına, dosdoğru bize yöneltilmiştir ve şimdi anlıyoruz ki gösterilen İsa değildir ve suçlanan biziz. Resminin anlamını bize hissettirebilmek için El Greco, her şeyden önce, renklerdeki ifade gücünden yararlanmıştır" (Lowry, 1972, s.61).

Arka planda dikkati çeken sarı renk, mesajın verilmesinde parlaklığı ile vurgu etkisi yapmaktadır.



Şekil 31. İsa'nın Soyunduruluşu, El Greco, 1577-79, Toledo Cathedral, Toledo.

Rönesans'ta sanat Akdeniz iklimi, Antikçağın verileri ve Katolik mezhebinin anlayışı ve kısmen de engelleriyle gelişirken, Kuzey Avrupa'da daha farklı bir anlayışla sürdürülüyordu. Rönesans'ın Reformist hareketleri henüz başlamamıştı; fakat daha sonra ortaya çıkacak olan din savaşlarının toplumsal baskı yaratmaya başlaması ve buna bağlı olarak da sanat anlayışının bölge devletlerinin felsefe, din ve geleneksel dünya görüşüyle birleşmesi fikri yavaş yavaş baş gösteriyordu. Benelux ülkelerindeki Rönesans anlayışına göz atılınca H. Bosh ve Bruegel gibi ünlü sanatçıların farklı tarzlarını görmek mümkündür. Leonardo'nun çağdaşı Kuzeyli ressam H.Bosch, İtalyan Rönesans'ının ilkelerine bağlı kalmak yerine yeni bir sanat anlayışına girişmiş ve devrinin akım öncüsü olmuştur. Vitray ustası ve halı modelleri çizerek sanata başlamış ve ün kazanmış olan Bosch, sanatında idealize edilmemiş figürlerle halkın konularını tarz olarak benimsemiştir. Seçtiği konular lirik, dramatik, sevecen, kavgalı ve bunlara uygun olarak da fantezilerle doludur.

Bosch'un en tanınmış eserlerinden biri olan "Saman Arabası" merkezde yer alan samanla dolu araba (saman sarısı), sarı bir ışık huzmesi içindeki İsa ve ön düzlemdeki sarı alan ile sarı rengin hâkimiyetindedir. Sarı renk ve tonları, resmin konusuna hizmet etmektedir ve anlamlarını pekiştirmektedir. Resmin üst kısmında bütün parlaklığı ile yer alan açık ve kirlenmemiş sarı renk, kutsal ışığa hizmet ederek İsa'yı kuşatmaktadır. Resmin merkezinde sarı rengi ile yer alan saman arabası ise dünyevi hayatı nitelemektedir. Sarı bir alanla ayrılan en alt bölümde ise günahlar gösterilmektedir.

> "Dünya yaşamının ve kilisenin durumunu veren bu kısmın üstünde günahları içine alan kısmın ucunu oluşturan cinayet gurubu, hem insan hırsları ve saldırganlığına hem de çağın süre giden mücadelelerine işaret eden en üst boyuttaki şiddet öğesidir. Çengelleri ve merdivenleri ile dünyadan ve dünya yaşamından pay kapmaya çalışan insanların acımasız mücadelesine geçiş sağlayan bu gurup, aynı zamanda tüm insan görüntüleri ve toplumsal tabakaların bir parça yaşam unsuru ve dünyevi güç kazanmak için verdikleri mücadeleyle tam bir zıtlık arz eden sağ alt köşedeki kilisenin rahatlığı arasında da önemli bir geçiş unsuru teşkil etmektedir" (Akkaya, 1990, s.243) .



Şekil 32. Saman Arabası, Hieronymus Bosch, 1485-90, Prado Müzesi, Madrid.

Kendisinden sonra aynı tarzı benimseyen P.Bruegel de sanatında, İtalyan Rönesans ustalarının dışında bir üslupla eserler vermiştir. Genelde felsefi görüş yanında naif bir tarzı sanatında hâkim kılmaya çalışmıştır. Figürlerde yüz ifadeleri, maske gibi donuk ve anlamsızdır. Tüm figürlerde iddiasız duruşlar hâkimdir. Dini, mitolojik, tarihi konulardan genellikle uzak durmuş; fakat bunun yanında toplumsal yaşamın kaygı, endişe ve sevinçlerini anlatmaya çalışmıştır. Hollandalı ve Belçikalı olan bu iki sanatçıda, doğaya uygun renkler ve bilhassa saman sarısı resimlere hâkimdir. Eserlerin konuları günlük hayattan seçilmiş ve figürler halktan birileri gibi resmedilirken İtalyan Rönesans'ı gibi idealize edilmemiştir. İtalyan Rönesans'ı gibi dini konulara fazla yer verilmemiş, renk saplantısı olmamış, tuvaller bir kompozisyon kaygısı olmadan doldurulmuştur. Güneş ışığı altında dans eden insanlar, birbirleriyle mücadele edenler ve ayrıca fantastik konular sanatta doyasıya işlenmiştir. Masalsı bir dünya ve ayrıca Stoai felsefesinin düşüncesi ışığında insanların acıları konu edilerek paylaşılmaya çalışılmıştır. H. Bosch'un "Saman Arabası", "Zevkler Bahçesi"; Bruegel'in "Köylülerin Dansı", "Çocukların Oyunları" önemli eserleri arasındadır. Her iki sanatçının tarzları o döneme has olarak Sürrealizmin öncüsü sayılabilir.

Flaman sanatında gerçeklik söz konusuydu, anatomik ayrıntı ve mükemmellik öne çıkartılmadı, onun yerini içtenlik ve samimiyet aldı. Kuzeyin önemli bir sanatçısı da Jan Van Eyck'tır. O, hem Gotik ile bağlantılı hem de kuzeyin Rönesans anlayışından çok İtalyan Rönesans'ına yakın bir görüşteydi. Ayrıntı onda çok önemliydi, ışık ve rengi çok önemsiyor onlarla zengin görüntü vermeye çalışıyordu. Eserlerinde renk fenomenini daima yükseltmiş, mavi rengi döneminde en iyi kullanan usta kimliğini kazanmıştır. Bu sanatçı, yağlıboyaya yeni bir kimlik kazandırıp onu yeniden icat etmiştir. Sanatıyla da kuzeyin bu iki ressamından biraz daha ayrılarak İtalyan Rönesans'ına daha yakın bir tarz ortaya koymuştur. Sanatında akademik anlayışla betimlediği figürleri ile kuzeyin içtenliğinden uzak, fazla ayrıntıya girmesi ile de İtalyan sanatından uzak olsa da ortak yönlerde birleşmesi ona Rönesans sanatçısı olarak ayrı bir nitelik kazandırmıştır. Jan Van Eyck, Meryem ve İsa ile ilgili dini konulu resimlerinde mavi rengi ve sarı rengi çok iyi kullanmıştır. Ayrıntı ve simgesellikle dolu "Arnolfini'nin Evlenmesi", "Şansölye Nicolas Rolin'li Meryem"

ve "Müjde" gibi birçok eserinde yer alan pencerelerden mekâna yayılan sarı renkli loş ışık, dikkati çeker.

Rönesans'ın Almanya'daki en önemli ustası ise Albrecht Dürer'dir. Tahta oymacılığı ile başlayan sanat hayatını tahta baskı ve gravürle devam ettirmiştir. Bitki ve hayvan resimleri ile bir dönem ilginç kompozisyonlar yapmıştır. Figürlü çalışmalarında İtalyan Rönesans'ı anlayışında çok başarılı eserler vermiş hatta fırçasını bu nedenlerle nasıl kullandığı ironik anlamda söz konusu edilmiştir. "Dört Havari" isimli eserinde, figürlerin yüz ifadesi ile onların ten renklerini ve başarılı dökümlü kumaş kıvrımlarını kızıl kahve ile çalışırken sarıya ifadelerinde önemli yer vermiştir. Ancak bu sanatçının üslubunda çizgi ve desen, renkten daha ağırlıklı olarak yer alır ve bu nedenle de o çizgisel üslubun temsilcisi kabul edilir. Alman Rönesans'ında Akdeniz'in güneşli ve aydınlık ifadesi yerini ağır bir felsefi görüşe bırakır. Sanatçılar eserlerinde Antik Çağ'ın güzelliklerine dönüş anlamında yeni ve güçlü görüntüler elde etmek yerine, ifadede ağırlığa ve renkte anlamlı ifadeye yönelirler ve rengin şifresel özellikleri üzerinde durdular. Bunun en önemli uygulayıcıları arasında sanatçı Albert Altdorfer ve Mathias Grünewald görülür. Işığı görmek, gerçeği görmek anlamıyla örtüştürülür.

> "Grünewald'ın anlayışıyla yükselmiş İsa, sarı halesi içerisinde yukarı çıkar. Sarı Altdorfer'in 'Madonna ve Çocuk ile Melekler' isimli eserinde kutsal ışık anlamında kullanılır. Burada olduğu gibi bir gerçeklik vardır ve böylece sadece bir sarı vardır. Bozulmuş gerçek etkisini kaybetmiş gerçektir, gerçek olmayandır. Böylece etkisi azaltılmış sarının ifadeleri kıskançlık, hıyanet, sahtelik, şüphe, güvensizlik ve mantıksızlıktır. Giotto'nun 'Mesih'in Alınması' ve Holbein'in 'Son Akşam Yemeği'nde Yahuda kirli sarı renkli giysiler içinde gösterilir" (İtten, 1979, s.85).

Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi sarı renk bu anlamda daha önce İtalya primitif sanatının büyük ustası Giotto ve Alman Rönesans ustası H.Holbein tarafından kullanılmıştır. Kirli sarı ışıksızlığı (nursuzluğu) göstermek için parlak ve gerçek değerdeki sarı renk ise her yerde daima ışık, tanrının ışığı gibi olumlu anlamdaki değerlerine uygun olarak kullanılmaktaydı. Kirli sarı renk nursuz, kıskanç ve hain anlamlarındaki olumsuz ifadesiyle Yahuda'ya yakıştırılmıştır. Bu kirli sarı renk dikkat çekici bir şekilde ilk defa İtalyan primiflerinden Giotto tarafından kullanmış ve Hıristiyanlıkta şifresel bir özellikle itici bir anlam verilmek istenilmiştir.



Şekil 33. Mesih'in Alınması, Giotto



Şekil 34. Son Akşam Yemeği, Hans Holbein.

Benzer bir anlam da, El Greco'nun "İsa'nın Soyunduruluşu" (1579) isimli eserde görülmektedir. Resmin sağ üst köşesinde yer alan ve seyirciye dönük elin sarı renk içerisinde vurgulanışı, bu renge farklı bir anlam yüklendiğini gösterir.

> "Ortaçağ ve Rönesans boyunca antik sanattan esinlenen renk kuramında dört temel renk yer almış ve bunların sırası da açıklık derecesine göre sıralanmıştır. Beyaz, sarı, kırmızı ve maviye çalan siyah. Ancak bu sıralamayı aşıp bilinçli uygulamalarla ortaya çıkan sonuçlar arasında bir denge sağlama çabası 17. yüzyıldan itibaren gündemdeki yerini almaya başlamıştır artık. Nitekim renklerin karıştırılmasıyla elde edilen yeniliklerin sistematik bir biçimde araştırılıp, tartışmaya açılması Barok sanatında bilimsel bir kimliğe bürünmüştür" (Ergüven, 2002 , s. 111).

Rönesans sonunda gelişmeye başlayan ve tepkimeyle ortaya çıkan yeni bir akım olan Barok sanat, artık İtalya merkezli olmaktan çıkmış Avrupa'nın birçok ülkesinde Rönesans anlayışı dışında ve farklı bir gelişim göstermiştir. Gelişen süreçte tüm Avrupa ülkelerinde Rönesans dönemi gibi sosyo-ekonomik ve kültürel değişimlerin ortaya çıkmasıyla yenilikçi değişimler boy göstermeye başlamıştır. Din baronlarının gücü devam ederken yeni keşifler ve gelişen toplumsal sınıflarla yeni bir dünya görüşü benimsenmeye başlanmış, böylece altın çağın zirvesine çıkılmıştır. Sanatta Rönesans ilkelerinden fazla sapılmamış hareket, ifadecilik, desen ve renk anlayışı, ışık ve gölge ile form anlayışı devam ettirilmiş, bazı sanatçılar da özellikle sarı

rengin cazibesine kapılmışlardır. Işığın kullanımı her ne kadar 1500 yıllarına kadar dayansa da baskın olarak kullanımı Barok'ta açıkça görülür. Işık kullanımında "Rembrandt, altın sarısı, Caravaggio gece yarısı gölgeleri, Rubens pembe atmosferleri ve Georges de la Tour'da harika mum ışığı ilizyonlarıyla bilinir" (Le Clair, 1991, s.161).

"Klasik sanatta ışık ve gölge plastik şekle bağlı iken Barokta ışıklar artık özerk bir hayata kavuşur" (Wölfflin, 1985, s.70). Bağımsızdır ve yüzeylerin üzerinde gezinir. Caravaggio, ışık konusunda oldukça iddialıydı. Sarı rengi, ışık olarak olağanüstü bir ustalıkla kullanmıştı. Eserlerinde genellikle tek merkezli köşe ışığını, Tenebrizm'i, (karanlık oda ve ışık gelen tek pencere) ilk o kullanmıştı. Koyu fon üzerinde yer alan figürler, kuvvetli bir sarı ışık demeti ile aydınlatılmıştır. Işıkla figürler çok etkili hale getirilmiş; ancak kuvvetli ışık ve derin gölgeler eserin etkinliğini artırırken yumuşaklık ve zarafetten uzak bir etki bırakmıştır. Caravaggio'nun eserlerinde, ışığın kaynağı genellikle belirsizdir ve ışıklı alanlarda sıcak renkler kullanılmıştır. Hareketli ışık ve gölge oyunlarıyla mükemmel bir ifadeciliğe ulaşmıştır. "Ermiş Matta'nın Din Yolunda Öldürülmesi" isimli eseri onun sert ışık-gölge ile ulaştığı mükemmel plastik değerleri gösterir.



Şekil 4. Ermiş Matta'nın Din Yolunda Öldürülmesi, 1599-1600, Caravaggio.

> Caravaggio, "tüm tek figürlü resimlerinde modelini açık ateşte, dolunayda ve meşale ateşiyle sahneye koyar…Caravaggio'nun resimlerinde görülebilir ışık kaynağı olarak sadece, son zamanlarda keşfedilmiş eski bir kopyasında görülen meşaleleri kullandığı görülür. Caravaggio'nun ışık kaynağını gizleyerek yaratmak istediği mucizevi ve doğa üstü etkilerden birçok sanatçı yararlanmıştır bu dönemde" (Karavit, 2006, s.81).

Onun eserleri, ışık ve sarı rengin önemli şaheserleridir.

Georges de La Tour, tablolarında ışığı gerçek olarak sarı renkle bütünleştirmiştir.

> "Çobanların Bağlılık Sunuluşu" eserinde olduğu gibi ışığı, kaynağı ile birlikte betimlemiştir. Ancak bu kaynak tam görülmemektedir, zira önüne bir el siper olarak konulmuş durumda resmedilmiştir. Bu tabloda mum ışığı istenilen ışık kaynağını oluştururken, önüne getirilen el, ışığın seyirciye dönük tarafını kapatmıştır. Bu olayda hem siper etme ve örtme işlevi yapılmış ve hem de ışığı daha dikkatli hale getirici bir hareket, imge verilmiştir. Aynı zamanda mumun önüne getirilmiş el, sehpa üzerinde yatan bebeğin daha fazla aydınlanmasına ön ayak olmuştur. Işığın kaynağı tektir ve kompozisyonda yer alan figürlere gizemli ifade vermektedir. İtalyan Rönesans'ının idealize figürlü kompozisyonlarının yerine janr sanatı gibi bir tarz ortaya konulmuştur. Bu sanatçı Caravaggio'yu takip etmiş ve bu tarzıyla pek çok sanatçıdan ayrılmıştır. Resimlerinde sarı renkle betimlenen "ışık, tuval üzerinde eriyerek yanan mumun bulunduğu gerçek atmosferde, birkaç filimden geçip de geliyormuş gibidir. Titreyen ışık ve yanan şamdanın sıcaklığı hakkındaki algıladığımız o nesnelerin resimde taklit edilmiş olmasından değil, yeniden yaratılan tesirden doğmaktadır" (Lowry, 1972, s.129).



Şekil 36. Çobanların Bağlılık Sunuşu, 1644, Georges de La Tour.

Andrea Pozzo da parlak sarı renkli ışığı, resimlerinde ustaca kullanan sanatçılardan biridir. Birçok eserinde ışığın vurgusunu, parlaklılığını, ışıldamasını kuvvetlendirmek için parlak sarılar kullanmıştır. San İgnazio Kilisesi "Cizvitlerin Misyonerliğine Alegori" tavan resminde mimari mekânın aynen devam ettirilerek göklere açılan bir pencere gibi gösterilme fikri beraberinde göksel ışığı tasvir etme konusunda çarpıcı bir örnek oluşturmaktadır. Mekânın kutsiyetini vurgulamak için tanrıyla ve gökyüzüyle adeta birleşen kubbedeki kompozisyonda figürlerin, meleklerin, azizlerin ve mekânın düzeni, perspektifin kullanılış biçimi kutsallığın ve tanrının sembolü sarı renkli semavi ışıkla pekiştirilmiştir.



Şekil 37. Cizvitlerin Misyonerliğine Alegori, Andrea Pozzo, San İgnazio Kilisesi.

16.yy. da İspanya, Benelüks ülkeleri ve aynı zamanda Almanya bu yeni dönemin sanat akımı doğrultusunda sanatçılar yetiştirmiştir. Bu gelişme ve değişimin temelinde, Venedik ekolünün rolü olmuş ve tüm Avrupa ülkelerini etkilemiştir. Hollanda ve Belçika'da Rembrandt, Rubens İspanya'da Velasques gibi büyük ustalar yetişmiştir.

Barok sanatın önemli ustalarından Hollandalı Rembrandt, metafizik bir anlatım gücü ile sanatta renklerin ışıklı ve parlak olmasına önem vermişti. Chiaroscuro tekniğini geliştirip en iyi şekilde kullanan bu dev sanatçının sanat dünyasında kendine has önemli bir yeri vardır. Renkten renge geçiş genelde yumuşaktır; ancak açık-koyu

kontrastlığı şiddetli bir biçimde kendisini hissettirir. Bu yönüyle de o, renkleri kısmen pastel olarak kullanmıştır.

> "Rembrandt'ın paletinde koyu sarı, boz toprak rengi, koyu kahverengi gibi doğal toprak pigmentlerinin çokça seçilmiş olmasının yanı sıra kurşun beyazı da oldukça önemli bir yere sahiptir…Rembrandt'ın çalışmalarında öne çıkan, geleneksel olarak üretilen kurşun pigmenti, kurşun ve kalayın, kurşun-kalay sarısı olarak isimlendirilen ikili oksididir" (Özel, 2005, s.112).

Rembrandt'ın "Belshazzar'ın Şöleni" isimli tablosunda sembolik olarak resmin içinde yer alan ilahi elin yazdığı yazı ve Belshazzar'ın üzerindeki kıyafette ve başındaki tacında kurşun-kalayı sarısı bütün parlaklığıyla etkileyici bir biçimde yer almaktadır.



Şekil 38. Belshazzar'ın Şöleni, 1635, Rembrandt, National Gallery, Londra.

Onun resimlerinde altın sarısı parıltılı bir ışık ile yoğrulmuş figürler, anlamlı ve duygulu ifadelere sahiptir. Portrelerindeki ifadeler, bu renklerle ve güçlü bir desenle ulaşılamayacak kadar önemli sanat yapıtları haline getirilmiştir. Altın sarısını en çarpıcı, en etkileyici biçimde ışığın temsili olarak kullanırken onun değerini daha çok yansıttığını düşünerek kahve ve koyu yeşil gibi renkleri genellikle fon olarak veya ışığın kontrastı olarak seçmiştir.

Rembrandt'ın bazı eserlerinde önce beyaz boyayla çalışıp daha sonra renge geçtiği iddia edilir. "Kalvenci ressamların birçoğu gibi Rembrandt'ın inanışları doğrultusunda resimlerinde koyu renkler, yalınlık ve renk püritenliği hâkimdir. Az sayıda kullandığı renkler ve koyu tonlar, Protestan doktrininden gelmektedir" (Pastoureau, 2005, s.118). Onun birçok önemli eseri arasında bilhassa Amsterdam kraliyet müzesinde bulunan "Gece Devriyesi" isimli tablosu ve Almanya'nın Köln şehrindeki Richartz Wallraf müzesinde bulunan "Rembrandt'ın Gülen Portresi" sayılmaya değerdir. "Gece Devriyesi"nde ön tarafın sol aralığındaki kadın figürü öylesine ışıklıdır ki sanki kullanılan boya değildir. Oraya çok etkili spot veya lazer yerleştirilmiş gibi ışıklı bir sarı renge sahiptir. Köln'de bulunan kendi portresinde ise başında özel parlak açık bakır renkli kepi ve etkileyici tebessümü ile son derece mükemmel bir sanat eseri meydana getirmiştir.



Şekil 39. Gece Devriyesi, Rembrandt.

Barok sanatın diğer bir önemli ismi ise Almanya doğumlu Flaman sanatçı Rubens'tir. O, Venedik seyahatinden sonra burada yetişmiş olan Tiziano, Tintoretto, Veronese, Giorgino gibi sanatçılara hayran olmuş ve Tiziano'nun etkisinde kalarak onun sanatını örnek almıştır. Aynı zamanda Rafaello'nun desenini ve Micelangelo'nun

ifadeciliğini örnek almış, bu anlayışları ülkesine taşıyarak Flaman sanatının doğaya bağlılığı ile bir senteze ulaşmak istemiştir. Sanatçı formları parçalıyor, kontrastlara önem veriyordu. Buna rağmen Rembrandt'taki gölgesellik Rubens'te fazla hissedilmez ancak ışık, çizgi ve lekelerin kontrastıyla büyük bir hareketin sağlandığı görülür. Rubens, dini ve mitolojik konulara ağırlık vermiş, bunlarda büyük hareket ve dinamizm sağlamış, portrelerinde ve bilhassa çıplak figürlü kompozisyonlarında insan tenini şeffaf ve parlak ten rengiyle betimlemiştir. "Leucippus'un Kızlarının Kaçırılması" eserinde bu mükemmelliği görmek mümkündür. "Rubens, ten rengine açık kırmızı ve sarımsı beyazın yanı sıra maviyi de ekleyerek yepyeni bir ufuk açmıştır" (Ergüven, 2002, s.112). Ten rengini öyle ustaca kullanmıştır ki, "Paris'in Kararı" isimli eserinde üç tanrıçanın ten renkleri adeta ışık saçmakta ve parıldamaktadır. Barok dönemde insanların daha varlıklı bir duruma gelmeleri sanat eserleri piyasasını da etkilemiştir. Nitekim sadece Rubens'in atölyesinde üç bin tablo yapılmıştır.

Amerika kıtasının keşfiyle başlayan ve arkasından devam edilen keşifler, Avrupa insanını yeni kaynaklara yöneltmiş, uzak diyarlardan ganimet elde etmeye teşvik etmiştir. Osmanlı genişlemesi ile ortaya çıkan orta ve uzak doğuya açılım engeli okyanusları aşmak suretiyle sağlanmıştır. Amerika kıtası, doğu ülkeleri Hint ve Çin yeni ham madde olanakları sağlıyordu. Birçok ganimetin yanında yeni boya kaynaklarına ulaşılmış ve yokluğu hissedilen boya malzemeleri bollaşmaya başlamıştır. Amerika'dan bakam ağacı, Hindistan'dan indigo ve çivit gibi boya malzemeleri ticareti artmıştır. Tüm bu nedenlerle XVII. yüzyıl Avrupa'sının gelişim nedenlerine bakış farklı olmaktadır. Birçok sanayinin atılım yapması, tüm toplumsal yapıyı da hareketlendirmiştir. Devrin tablo kompozisyonları içerisinde yer alan ve asrın ticari simgesi durumuna gelen halı, dokuma eşyaları ve kıymetli kumaşların üretimi veya ithalatının böyle önemli bir nedeni vardır. Vermeer'in tablolarında görülen dikiş makineleri, haritalar, uzak ülkelerden gelen mektuplar dışa açılımın ve sınıfsal değişimin işaretlerini göstermektedir. O, burjuva sanatının ticari ilişkilerini bir anlamda konularına yansıtmıştır. Vermeer, döneminde keşfedilememiş Hollandalı önemli bir Barok sanatçısıdır. 1632-1675 yılları arasında Delfi şehrinde yaşadığı ve resimlerini yaptığı için Delfi'li Vermeer unvanıyla anılmaktadır. Hakkında çok az bilgi vardır. Bugün ele geçmiş olan yaklaşık kırk kadar şaheseri

olmasına rağmen döneminde yoksulluk çekmiştir. Vermeer, uzam ve optik sorunlarıyla ilgilenmiş, durağan nesneler, hareketsiz insanlar üzerine ideal bir tarzla zamansal boyutu aşarak durağan ifadelerle çalışmış ve eserlerinde zaman boyutuna itibar etmemiştir. Hacim oyunlarına önem vermiş ve ünlü renkleriyle mükemmel bir uyuma ulaşmıştır. Eserlerinde etkileyici limon sarısı, kurşun-kalay sarısı, sarı okr, kurşun beyazı, karmin kırmızı, kırmızı okr, azurit, kobalt mavisini başarı ile uygulamıştır. Vermeer, platin beyazı renkle ışık sarısı rengi hissetmiş olan en önemli sanatçılardan biridir. Onun sanatında bu iki renk genellikle en başta yer alır ve sürekli birbirleri arasında geçiş yapar. Platin beyazı ve altın sarısı renklerin yanında mavi renkleri de kullanarak daha etkili bir görüntüye kavuşturur. Aynı zamanda o toprak renklerini de kullanarak bir yenilik getirip tarz oluşturmaya çabalamıştır. Sarı renkler için, toprak boyalar yanında kalay sarısı ve 17.yy. da resimde kullanılmaya başlanan Napoli sarısını kullanmıştır. 17.yy ressamlarında değişim, sarı rengin nüanslarında zenginliğe ulaşır. Bunlar sarı aşı boyası ile limon sarısı arası değişik tonlardır. Vermeer "sarılar için antikçağdan beri kullanılan geleneksel toprak boyalar dışında kalay sarıları ve belli bir tutumlulukla yeni Napoli sarısı" kullanmaktaydı (Pastoureau, 2005, s.127). Bu renklerle oluşturduğu resimlerinde, dinginlik ve evrensellik boyutları ile insanlar arası gizli uyumu sağlayan bu büyük sanatçı, 200 yıl sonra yeniden keşfedilmiştir. O, renk armonisiyle müzikalite yaratır ve adeta bir senfoni hazırlar.

> "Vincent Van Gogh'un 1888 yılında Emile Bernard'a yazdığı mektupta: onun yaptığı birkaç resimden bahisle, renklerin bütün derecelerini bulabildiğini doğrular. Ne var ki Velasquez'in siyah armonisi, beyaz, gri ve pembesi gibi limon sarısı, soluk mavi ve açık gri renklerin kullanımı onun karakteristiğini oluşturur" demektedir (Emotions, 1994, s.84).

Vermeer'in "Şarap Bardaklı Kız" tablosunda yerdeki karolarda sarı okr renk, camdan gelen sarı ışığın da etkisiyle farklı tonlarıyla yer almaktadır. "İnci Kolyeli Kadın" tablosunda ise yine kırmızının hissettirilmeden kullanıldığı ten renginin üzerinde ve fonda kullanılan sarı okr ve kadının üzerindeki kürklü ceket üzerinde kullanılan kurşun kalay sarısı onun tablolarındaki sarı renk kullanımının örneklerini ortaya koyar.



Şekil 40. İnci Kolyeli Kadın, 1664, Vermeer,Gemaldegalerie, Berlin.



Şekil 41. Şarap Bardaklı Kız, 1958-60, Vermeer,Gemaldegalerie, Berlin.

Barok dönemin sonunda, burjuva sanatının ticari ilişkilerini belirleyen eserler yapılmıştır. Bu dönemde krallık, prenslik aynı zamanda din baronlarına ilave olarak gelişen tüccar sınıfı, keşifler ve ganimetlerle zengin hale gelirken halk kendi yaşamının ötesine geçememiştir. Bunun iyi örneklerini Vermeer'de hissetmek mümkündür. Aile içinde el sanatları icra eden figürler emeğe bağlı yaşamı ve buna paralel yeni ekonomik gelişmeleri simgelemektedir.

Barok dönemin diğer ucundaki önemli bir sanatçısı ise İspanyol D. Velasquez'dir. Saray ressamlığına atanan ve çeşitli unvanlar alan sanatçı Madrid'e gelen elçi Rubens ile tanıştığı zaman hayatında büyük değişiklikler ortaya çıkmıştır. İtalya seyahatiyle bu değişimi pekiştirmiş, o zamanlar İtalya'ya uzak durumda olan İspanya'ya El Greco'dan sonra sanatı taşıyan en önemli kişi olmuştur. Onun eserlerinde ileri boyutta insan sevgisi vardır ve onlara lirizm hâkimdir. Kralın takdirine mazhar olan Velasquez, rahat bir hayat sürdüğü için olsa gerek eserlerinde Barok dönemin sert üslubu yerini yumuşak, sevecen ve duygulu bir üsluba bırakmıştır. Barok, genelde anlam olarak kontrast demektir. Buna rağmen bu İspanyol sanatçısının eserlerinde, konu ne olursa olsun güçlü çizgi ve renk uyumu görülür. Renkler parlak ve canlıdır. Savaş kahramanları bile yumuşak ifadeli ve iyilik doludur. Velasquez, fazla biçimsel ağırlıklı nesnelerin olduğu kompozisyonlarında kızıl kahveye yer verirken ve figürlü kompozisyonlarında ten

rengini ustalıkla kullanırken üzerlerinde gezen sarı ışık, onlara önemli bir canlılık katar.

Barok sanatın Fransa'daki en büyük temsilcileri ise Nicolas Poussin ve Claude Lorrain'dir. Poussin, desen ve renklerinde çok mantıklı, yerli yerinde disiplinli ve uyumludur. Renk tonları sınırlı şekillerle kompozisyonu oluşturur. Venedikli ustaların tesirinde kalan Poussin natürmort, manzara ve günlük olaylardan uzak durmuş, tarihi ve mitolojik konuları seçmiştir. Işık ve gölgeyi ustaca kullanarak resmin anlamını iyi vurgulamış, doğayı gerçek yapısıyla ve ışığı dingin haliyle uygulayan önemli bir sanatçı olmuştur. Poussin'in "Peyzaj ile Orfeus ve Euridice" isimli tablosunda sol tarafta yer alan antik Roma şatosu, doğal fakat soyut görünümlü bir ışıkla betimlenmiştir. Işık ve gölge şatonun kübik ve silindirik yapısına daha da dramatik ve sert bir görünüm vermiştir. Işık, esere bu bölümde doğallık vermiş, realizm dönemine gönderme yapmıştır. Sarı rengin doğal tonları, konunun nesnelerine gerçeklik kazandırmıştır.



Şekil 42. Peyzaj ile Orfeus ve Euridice, 1650-51, Poussin, Louvre Müzesi, Paris.

Lorrain, güneşin ve ışığın etkilerinin yer aldığı manzaraları ile ışığı en iyi kullanan sanatçılardan biridir. Güneş, ışık ve atmosferik etkileri en ince şekilde etüd etmiş ve eserlerinde bunu en iyi şekilde uygulamıştır. Lorrain'in paletinde en temel renkler sarıdan kırmızıya doğru oluşan güneşin renkleri olmuştur.

Barok dönemi Avrupa'da çalkantılı geçmiştir. Rönesans'la başlatılan altın çağ ve onun getirdiği reform, din savaşlarını ortaya çıkartmış ve büyük mücadelelerin yaşanmasına sebep olmuştur.

2.5.10. Barok Dönemi Sonrası

Barok dönemin sonlarına doğru aydınlanma çağının başlaması ile sanatçılar daha akla yönelik eserler üretmeye başladılar. Bir dönem klasik sanata öykünmelerinden dolayı Neo-Klasizim adını alan akım, değer yargılarındaki devrimi açıkça göstermektedir. Yeni Klasik dönemin en önemli usta sanatçısı J. Louis David'in "Marat'nın Ölümü" eserinde koyu bir fon önünde derinliğine uzanmış bir şekilde duran ölmüş Marat'ın üzerinde gezinen ışık, gizemli bir hava yaratırken figüre klasik bir form kazandırmıştır. Burada ışık, çok önemli bir anlam yüklemiştir. Tek merkezli beyazla sulandırılmış sarı ışık, figürün idealleri ile acısını birleştirmiş ve gerçekçi bir görünüm kazandırmıştır.

Aydınlanma çağının başlaması ile dünya görüşünde, sanatta ve bilimde yeni anlayışlar ortaya çıkmış ve yeni bir yaşam yaratılmaya çalışılmıştır. Bunun ortaya çıkış dönemi sanatta Romantizm olarak kabul edilmiş ve bunu hemen Realizm takip etmiştir. Bu akımın düşünce tarzında neden ve niçinler hâkim olmaya başlar ki insan gücünün önem kazanmasıyla din ve toprak baronlarının sonsuz gücü sarsılır. Rengin bağımsızlığa kavuştuğu Romantizm döneminin çalkantıları içerisinde birçok gelişme olmuş, sınıfsal yapılar değişmeye başlamış ve aynı zamanda Avrupa'da ülkeler arasında savaşlar baş göstermiştir. Bu olaylı dönemde yetişmiş olan önemli sanatçı İspanyol F. Goya Barok, Romantizm ve Realizm arasında bir geçiş köprüsü durumundadır. Bu çağda engizisyon uygulamaları hala devam etmekte, gelişen bilimsel çalışmalarla aydınlanma çağı denilen süreç yaşanmaktadır. Gelişen olgu neticesi olarak Fransız ihtilaline zemin hazırlanmıştır. Avrupa'da krallıkların durumu sarsılmaya başlayınca da Napolyon Bonaparte'ın savaşları, ülkelere yeni idari sistemler getirirken düşüncede ve dünya görüşünde yeni insan tipi ortaya çıkmaya başlamıştır. İlkel uygulamalara, ezilmişliklere karşı başkaldırılarla insan hakları gündeme gelmiştir. Bu gelişmeler ilk önce sanatı ve sanatçıyı etkilemiştir. İspanyol sanatçısı Goya, kişilerin iç dünyasını ve duygularını sanatına aktarmayı ilke

edinirken başkaldırmanın önünü açmıştır. Siyah veya koyu renkleri, insan yaşamının mutsuzluğunun bir göstergesi olarak belki de ilk defa en çok seven Goya olmuştur ve bu renklerin etkisiyle sarı, beyaz ve mavi renkleri daha da etkileyici bir hale getirmiştir. Paletinde daha çok toprak renklerin yer aldığı Goya, bu renkleri öyle kuvvetli tonlarda ve ustaca kullanır ki okr sarısı, Naploli sarısı gibi; açık kırmızı, vermilion gibi görülür. Büyüleyici sarı rengi, kadın giysilerinde başarıyla kullanmış, insan tenini yumuşak bir ipek gibi resmetmiştir. "3 Mayısta Kurşuna Dizilenler" isimli başkaldırı tablosunda gece yerdeki fener ışığından aydınlanan, kollarını kaldırıp kurşuna dizilmeyi umursamayıp onlara meydan okuyan figür, çok ışıklı beyaz ve sarı renkleri ile Rembrandt'ın "Gece Devriyesi"ndeki genç kızın ışık ve parlaklığını anımsatırken ileride Picasso'nun "Guernica"sına da imge olarak etkileri olacaktır. Goya, sanatıyla tepkilerini ortaya koyarken koyu renklerin yanında aydınlık bir dünyaya da öncülük etmiştir.



Şekil 43. 3 Mayısta Kurşuna Dizilenler, 1814, Del Prado Müzesi, Madrid.

Goya, hayatının son yıllarını kendi içe kapanarak geçirdiği Manzanares yakınlarındaki evinde sürdürdü. Bu evin iki katının da duvarlarına 14 resim yaptı. Bu dönem gerçekleşen iş savaşlar ve geçirdiği hastalıklar onun resimlerine ve kullandığı renklere de yansıdı. Kötümser bir hava ve koyu renklerin hâkim olduğu bu resimler "kara resimler" olarak adlandırıldı. Bu resimlerde koyu bir fon, koyu renkli figürler ve dramatik bir sarı ışık etkisi mevcuttur. Goya'nın hemen hemen her resminde kullandığı aşı boyası, kahverengi ve siyahlar arasında sarı renkli ışık

çarpıcı bir şekilde yer alır. Kullandığı altın sarısı ve özellikle giysilerde beyaz renk diğer koyu renkler arasında parlaklığı ile dikkat çeker.

Bu dönemin Fransa'daki en önemli sanatçısı E. Delocroix'dır. O, renge çok önem vermiş ve bu konuda yeni ilkeler belirlemiştir. Tablolarında çok çeşitli boya kullanmıştır. (Bir inceleme sonucuna göre 23 çeşit boya kullandığı anlaşılmıştır.) Bu sanatçı, Kuzey Avrupa'ya yaptığı bir gezide Fas'ta (Marokko) kalınca oranın kıyafet ve yaşam tarzına hayran oldu. Onları kuvvetli bir ırk olarak tanıyıp gerçek güzelliği orada bulduğunu iddia etti. Bu sanatçı, konularını edebiyat ve tarihten alıyordu. Afrika seyahatinden sonra oryantalist sanata yönelirken aynı zamanda ihtilalci konulara yer verdi ve Osmanlı karşısında Yunanlıları destekleyen kompozisyonlar çalıştı. Delocroix, Rubens'in resimlerini çok sevdi ve onun etkisinde kaldı ise de daha sonra kendisine göre bir tarz geliştirdi. Bu tarz içerisinde "Cezayirli Kadınlar", "Sardanapal'ın Ölümü" gibi tablolar yaptı. Zencilere karşı da özel bir ilgi duyduğu için "İki Hintli" isimli önemli bir eser yaptı ki bu resimdeki figürlerin tamamen beyaz kıyafetlerle verilmesi, sanatçının kendine güvenini gösterir. Ayrıca Cezayir'le ilgili kompozisyonlarda doğulu kıyafetler, çok renkli ve bilhassa sarı renkli oryantalist bir armoniye kavuşturulmuş durumda verilmiştir. Doğunun ışığı yanında renkleri de resimlerinde önemli bir etki yaratmıştır. Onun sarı renk tutkusu hem saray çevrelerinin ihtişamını, hem de çöl ve sıcak yörelerin iklimsel özelliklerini yansıtmaktadır. Bu tutku onu bir gün işin içinden çıkılamaz bir hale sokmuştur.

> "Delacroix atölyesinde sarı bir kumaşın resmini yaparken, istediği canlılığı bir türlü veremediği için fena halde canı sıkılır. Ve "Rubens ile Verones acaba bu güzel ve parlak sarıları nasıl bulup da koymuşlar?" diyerek birden bire Louvre müzesine giderek onların tablolarını yeniden tetkik etmek kararını verir. Derhal bir araba çağırması için uşağını gönderir. 1830 senesinde Paris'te birçok sarı renkte fayton vardır, işte müzeye götürmek üzere kapıya gelen araba da böyle sarı renkte arabalardan biridir, Delacroix kapıya çıkıp da sarı arabanın mor gölgeler aksettirdiğini görünce derhal arabayı geri gönderip aradığımı buldum diye büyük bir sevinçle tekrar atölyesine koşar. Çünkü sarının ancak kendi komplemanteri olan mor rengin yanına geldiği zaman en parlak derecesini aldığını öğrenmiş bulunur" (Kalmık, 1950, s.35).

Rubens'in sanatına büyük ilgi gösteren bir diğer Fransız sanatçı Gericault ise ateşli ve güçlü üsluba sahip bir ustaydı. Onun 1819 yılında yaptığı "Medusa'nın Salı"

isimli eseri, genç yaşta olan bu sanatçıyı sanat dünyasında yükseltti. Bu eserde daha iyi yaşam koşulları aramak için yenidünyalara giden insanların dramı anlatılmıştır. Mavi ve dalgalı denizde güçlü ve de çaresiz insanların, sarı ışıkla aydınlanan ten renklerini başarıyla uyguladığı görülür. Gericault'un en önemli çalışmalarından birisi de hastane deneyi sonucu yapmış olduğu 10 resimlik deliler serisidir. Bu seri ile psikiyatriye konu hazırlamış, seçtiği acı ve ıstırap dolu konuları içeren sanatıyla ayrı bir yer elde etmiştir. Deliler serisi sadece biçim ve ifadeye dayalı imgeler sunmaz, onların sunduğu ifadelerde rengin şifresel etkileri de belirginlik kazanır.

Romantizm ile birlikte renkler, nesneden tamamen özerk bir yapıya kavuşturulmuştur. Romantizm ile Realizm 19.yy. ın ilk yarısında yan yana, bazen birbirlerinden ayrılarak bazen de aynı ilkleri benimseyerek sürdürülmüştür. Realistler, Romantizmin sonunda benzer kompozisyonlar ve ilkelerle ışık gölge gibi sanatsal değerlerde benzerlik gösteriyorlardı. Bu nedenle de kesin bir ayrım çizgisi konulamıyordu. Fakat bir süre sonra gerçekçiliği benimseyen sanatçılar, kendi ilkelerini tam anlamıyla ortaya koyunca Romantizm'den tamamen ayrıldılar.

Realizm, Romantizm ile Empresyonizm arasında kısa bir geçiş dönemidir. Buna rağmen Courbet gibi sanatçılar, farklı bir anlayışla sanat dünyasına katkılar sağlamışlardır. Gerçeği, yaşanan gerçeği, insanın yaşama çabasını konu etmişlerdir. Bu dönemin önemli bir sanatçısı H. Daumier dir. Litografi ile sanata adım atan bu sanatçı, mizahi konu ve hicve yönelmiştir. Bu tarzıyla da hayalden uzak ve gerçekçi bir sanatçı kimliği ortaya koymuştur. Siyah ve beyazı tüm efektleriyle ve derinlikleri ile çalışmış, sarı ve kahve rengi çok kullanmıştır. Eserlerindeki sarı rengin nüansı kendine has bir karakteristik özellik gösterir. Beyaz renk, ustası sayılırken sarı rengin eşyanın tabiatına uygun olması ile insan tiplemelerini belli bir karakteristik yapıya kavuşturmuştur. Konuları tiyatro sahneleri, Don Kişot, cambazlar, işçiler, satıcılar, iş yapanlar ve mahkeme günlükleridir.

Bu dönemde İngiltere'de J. Turner isimli bir peyzaj sanatçısı ortaya çıkar. Bazı sanat çevreleri Turner'ı Romantik sanatçı bazıları ise öncü Empresyonist sanatçı olarak kabul ederler. Turner güneş ve ışığı ilk keşfeden sanatçılardandır ve bu çabasındaki ışık ve ona bağlı rengin önemi, Newton'un ışık fiziği teorileriyle ve Helmholtz'un teorileriyle yakından ilişkilidir. Sanatta onunla birlikte ışıklı bir dünya kurulduğu

iddia edilir. Sisli, puslu atmosfer içerisinde yarı belirginlik kazandırılmış fırtınalı görüntüler içerisinde yer verilen kayalıklar, gemiler, figürler, deniz ve doğal görüntüler ışığın aydınlatıcı etkinliğini çok anlamlı bir tarzda ortaya koyarlarken ışık faktörünü öne çıkartırlar.

> "Turner, büyük bir olasılıkla, açık renklerden oluşan paletle çalışma alışkanlığını, aynı zamanda suluboya ressamı olarak, doğa karşısında yaptığı eskizlere borçludur. En azından, ulaştığı noktanın ardında böylesi bir açık renkliliğin parmağı vardır. Bu durumda renklerin en açığı olan sarının beyaza yaklaştığı görülmektedir. Dolayısıyla beyaz-sarı tınısının Turner için belirleyici bir nitelik olduğu kolayca söylenebilir. Ayrıca, renksiz koyu değerlerin yerine en koyu renklerden mavi konulmuştur. Turner'ın ışığı orta tonlardan yalnızca daha açık değil, aynı zamanda daha sarıdır; gölge ise koyu olmanın ötesinde mavimsidir" (Ergüven, 2002, s.116).

Sarı rengin ışık etkisi ile bu denli parlamasının sebebi, hem tonlarının kullanımından hem de diğer renklerle ilişkilendirme tarzından ileri gelmektedir. "Turner, tuvalindeki sarı boyayla 'seni beyaz yapana kadar orada kal' şeklindeki konuşmasıyla bilinir" (Gage, 1999, s.167). Çeşitli nesnelerin ışıkla belirlenen formlarından daha da önemlisi resimsel mekânın ışıklı aydınlık duruma getirilmesi ve her yerde güneş ışığının varlığının hissedilmesidir. Bu anlayış Turner'da önemli bir sanat ilkesi olarak ortaya çıkar.

Turner'in son çalışmalarını anlamada ve renklere bakışını açıklamada Goethe'nin teorisi vazgeçilmezdir. Savaş 'Temeraire' isimli eserinde Goethe'nin temel renklerini görmek mümkündür. Karanlık, ufuk mavi renkle tasvir edilirken güneşten gelen aydınlık, sarı renk ile gösterilmiştir.



Şekil 44. Temeraire, 1839, Turner, National Galery, Londra.

"Tufan'dan Sonraki Sabah"da da "renkler resmin karakterini bir bütün olarak belirler. Solda güçlü bir şekilde parlayan sarı, beyaz merkeze doğru aydınlığı artar; turuncu ve kırmızı, tüm format tarafından bir çembere doğru çekilerek solda siyaha doğru en dipte yoğunlaşır; mavi daha üstteki sağ köşeden beyaz merkeze doğru dereceli olarak daha soğuk bir ton alır; yeşil, merkezin altındaki karanlık alanda yoğunlaşır. Tüm renk çemberi buradadır. Fakat renkler, renk çemberinin sabit sırasında olmazlar daha çok orada ve burada yoğunlaşırlar" (Bockemühl, 1991, s.92).



Şekil 45. Tufan'dan Sonraki Sabah, Turner , Londra, The Tate Galeri.

2.5.11. İzlenimcilik (Empresyonizm) Sanat Akımı ve Sonrası

19.yy. da Romantizm ile Realizm birbirlerini takip ederken hatta yan yana devam ederken yeni bir sanat anlayışı ortaya çıkar ki buna izlenimcilik adı verilmiştir.

Realizm sanatçıları realiteye yani acısıyla tatlısıyla gerçek yaşama yönelirken atölye dışında dünyanın varlığını fark etmişlerdir. Romantikler ile Realistler kompozisyon bütünlüğü, belirgin biçimler ve seçilen tekniklerle birbirlerine yakın ilişki içerisindedirler. Birisi dışa, diğeri içe yönelmiş olan iki sanat akımı kullanılan teknikte yani geleneksel çizgide birbirlerine yakındırlar. 19.yy. başlarında ortaya çıkan bu yeni akımın ilk müjdecisi Turner ve Alman Adolf Fon Menzel'dir. Başta İ. Newton olmak üzere bilim adamlarının, ışığa yeni bir fiziksel özellik kazandırıp ışık-

renk ilişkisini ve güneş ışığının tayf bütünü olduğunu açıklamaları, sanatçılara da renk bilgileri konusunda uyarıcı etki yapmıştır. Alman sanatçı Menzel'in "ışık oyunlarını tuvale aktarmaya çabalayan, özenli, kılı kırk yaran üslubu, Courbet'nin ve izlenimcilerin etkilerini taşır" (Axis Ansiklopedisi, 2000, cilt:4, s.2258). Ancak Menzel, ışık ile resim yaptığı fikrini ileri sürse de bu görüşünü devam ettirmez. Bu düşünceyi geliştirmek fikri ise Turner'den sonra E. Manet ve C. Monet'ye nasip olur.

Rengin ilk kez gerçek anlamda bağımsızlığa kavuştuğu, başlı başına bir eleman olduğu ve subjektif bir nitelik kazandığı İzlenimcilik sanat akımı bir dönüm noktasıdır. Artık sanatçılar resimlerinde, rengi nesnelerden bağımsız olarak ele alırken Helmholtz ve Chevreul'ün çalışmalarından faydalanıyorlardı.

Manet, ışık ve gölgenin klâsik resim ve sonrasında yerinde kullanılmadığını ifade ederek fikirlerini ortaya koymaya çalışır ve "ben bir tek şey bilirim: Gördüklerimin resmini bir başlayışta yapmak. Başarılı olursa, iyi. Olmazsa yeniden başlarım" gibi bir ifade kullanır (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1978, s.615). Manet, "Açık Havada Kahvaltı" isimli eseri ile sanat dünyasına önemli bir çıkış yapar. Bu eser, hem klasik anlayışı hem de yenilikçiliği yansıtır. Manet, aslında Empresyonizm'e çok yakın olmamış; fakat canlı ve doğadan ışık titreşimleri, renkler ve renklerin birbirlerini tamamlaması gibi ilkeleri benimsemiştir. Bunu yaparken de ışık konusundaki yeni bilimsel gelişmeleri izlemiştir. Bu ekol bir süre emekleme yaşamış ve bu süreçte aynı görüşü paylaşan ve ayrılan sanatçı grupları oluşmuştur. Bu sanatçılar kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi ile mor renkleri kullanmışlar diğerlerini paletlerinden atmışlardır.

Manet'yi Monet takip etmiş ve böylece ışık ile resmin doruğuna ulaşmıştır. Bu yükselişle birlikte bir sergide Monet'nin eserine "İmpression, Soleil Levant" (İzlenim, Gün Doğumu) ismi verilmişti. Bu ifade, akımı küçültmek için kullanılmışken, bu sanat akımının ismi olarak tarihe geçmiştir. Turner'ın sanatından da oldukça etkilenen Monet, eserlerinde ışığı, etkileyici ve büyüleyici tarzda kullanarak bu ekolün ruhuna uygun eserler yaratmıştır. Artık ışık, güneş ışınları bu sanatın en önemli elemanı olmuştur. Monet'nin resimlerinde rengin, ışığın bir ürünü olduğu ve onunla değer kazandığı açık bir şekilde belgelenmiş gibidir.

> "Örneğin Monet, "İngiliz Parlamentosu" isimli yapıtını birçok kez tuvale aktarmış, ancak her birini farklı renklerle resmetmiştir. Onun bu çalışmaları, ışığın farklı koşulları altında aynı yapının nasıl göründüğüne dair olan araştırmalarının tipik bir örneğidir" (Lauer ve Pentak, s.232).

Yapıtların 1904 tarihli olanlarında ışık olarak sarı renk zaferini ilan ederken 1901-03 tarihli olanlarında ise sarı ışık sisler altında yerini griliğe bırakır. Bunun nedeni elbette ki bir empresyonist için keyfilikten değil gün ışığının atmosferik farklılıklarını yakalama çabasından ileri gelmiştir. Işıkla birlikte değişen renkler, tuvale aynen aktarılmıştır. Resmin ana unsuru artık ışık ve onun değişen değerleri olmuştur.



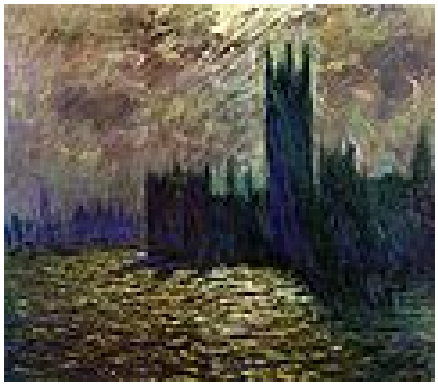
1901



1903



1904



1904

Şekil 46. İngiliz Parlamentosu, 1901, 1903, 1904, Monet.

Bu gelişmeler sürerken Pierre Auguste Renoir, doğayla baş başa sürdürülen peyzaj resimlerinin, insanı yalnızlığa ittiğini ileri sürerek ışık yansımalarıyla insan figürlü kompozisyonlara yönelmiştir. İnsan tenini, en iyi işleyen sanatçılardan biri olarak

tarihe geçmiştir. Renoir'la birlikte peyzaj resminin dışında da Empresyonist tarzda resim olabileceği anlaşılmıştır. "Renoir'in resimlerinde güneşin cilveleri, ışığın yansıması, parıltılı aydınlık nesneler, özellikle de doğal ışıktaki insan figürleri merkezi bir yer tutar" (Krausse, 2005, s.73). "Moulin de la Galette'de Dans" isimli eserinde sarı güneş ışığı, bir elekten geçen ışık misali ağaçların yaprakları arasından süzülerek nokta nokta figürleri ve nesneleri aydınlatmaktadır. Bu ışıklı noktacıklar, adete bir balığın pullarındaki yansımalar gibi parıltılı bir izlenim uyandırmaktadır.



Şekil 47. Moulin de la Galette'de Dans, 1876, P.A. Renoir, Orsay Müzesi, Paris.

O dönem C. Pisarro, A. Sisley, P. Signac, E. Degas gibi sanatçılar yeni ışık ilkelerinde birleşseler de kendilerine göre ayrı tarzlar oluşturmuşlardır. Degas, kapalı mekânlı kompozisyonları seçmiş ve bu dönem anlayışının dışında yapay ışıklar ve onların getirisi renklere önem vermiştir. Önemli eserleri arasında, balerinler serisi ile dikkat çekmiştir.

İzlenimciliğe tepkilerin de ortaya çıkmaya başlamasıyla yeni izlenimciler daha farklı anlayışlarla ortaya çıkar. C. Pissarro, P. Signac, ve G. Seurat, izlenimciliği içgüdüsel bir deneyim olarak nitelendirir ve sanatta bilimsel disiplin ararlar. Işığın parçalanmasının bilimsel olarak çözümünün ele alınmasını isterler. Bu düşünceyle, ışığın parçalanmış halinin sanata nasıl uyarlanacağının çözümünü ararlar. Böylece ışığın parçalanması ve temel renklere ayrılma öğretisi başlatılır ve puantilistlik

geliştirilir. Bunda tek tek renklerin parıltısı ön planda olmalı ve daima öne çıkartılmalı düşüncesi hâkimdir.

Bu dönemde önemli bir sanatçı olan Van Gogh ise bu gelişmelere daha farklı bir yaklaşım gösterir. Koyu kahve, yeşil, sienna ve koyu toprak renklerin ağırlıklı olarak kullanıldığı kompozisyonlar ile sanat dünyasına giren sanatçı ileri dönemlerinde sarı renge büyük bir tutkuyla bağlanır. Sarı rengin pigment olarak tek bir yapısal özelliğine saplanıp kalmaz açıktan koyuya, sıcaktan soğuğa değerlendirmeleriyle pek çok tonalite ve değerler ortaya çıkarır. Paletin de okr sarısı, krom sarısı ve kadmiyum sarısı sıklıkla yer alan sarı renklerdir. Onun sarı renge bu denli düşkünlüğü de birçok kuşkuyu beraberinde getirmiştir. "Bir çok kişi onun bu rengi kullanış çokluğundan dolayı onu ksantopsi* adlı görme rahatsızlığına, fazlaca kullanıldığında etrafı sarı gören yüksük otu kullanımına hatta sara, şizofreni ve meniere* gibi hastalıklara bağlamıştır" (Atasoy, 2009). Renk kuramlarını geliştirerek kendine has yöntemlerle ve renk hareketleriyle haykırırken, bunu iç dünyasının acılarını yorumluyormuş gibi kullanır. İnsanın özlem, dram, korku gibi değerlerinin bu sanatta cevap bulmadığı, Rembrandt ve Delacroix'ın sanat görüşlerinin bu düşüncelere cevap verdiği tezini savunur. Portrelerinde keskin çizgiler kullanır, çok etkili ve belirgin renkler konturlarla çevrilidir. O, rengi bir anlatım aracı olarak benimser, duygularını ışık ve renkle haykırmak ister.

Van Gogh'un paletinde bulunan zengin sarı renk çeşitliliği yanında çinko ve kuşun beyazı, Prusya mavisi, vermilion kırmızısı, krom turuncu gibi renkler başlıcalarını oluşturur. Van Gogh'un renk anlayışındaki temel ilke ise renklerin kontrastlıklarıdır.

> "Tamamlayıcı renkler eğer zıtlık içinde yerleştirilirlerse karşılıklı efektleri onların şiddetlerini artırır: mavi ve turuncu, kırmızı ve yeşil, sarı ve mor. Van Gogh siyah ve beyaz olan dördüncü kontrastı da katmıştı. O, bu prensibi doğada çalışırken mevsimlerin dönüşünde bulmuştu: 'İlkbahar buğdayın ve pembe elma ağaçlarının genç filizlerini sunar. Sonbahar sarı yapraklar ile mor gölgelerin kontrastıdır. Kış karlıdır, siyah siluetler ile. Eğer yaz altın turuncusuyla, bronz çimenleriyle mavilerin kontrastını alırsa herkes için tamamlayıcı renklerle resim yapmak mümkün olur (Letter 372)' (Walter ve Metzger, 1997, s. 205).

Van Gogh'un büyük bir heyecanla mektubunda da yazılarına döktüğü "Teras Kafe" resmi onun renk kontrastı kullanıma çok güzel bir örnektir. Onun mektubunda da

büyük bir coşkuyla belirttiği gibi bir gece resmi yapmasına rağmen siyahı kullanmamıştı. Gecenin karanlığını verirken maviden yararlanmıştı. Ama mavinin (mavi-mor) bu denli mavi olmasını, elbetteki sarı renge borçluydu. Sarı ile mavi-mor ve yeşil ile turuncunun eş zamanlı kontrastlığı resmi olağanüstü etkileyici kılmıştır.



Şekil 48. Teras Kafe, 1888, Van Gogh, Kröller-Müler Müzesi, Otterlo.

Van Gogh, aslında renkleri sese dönüştürmek istemiş ve bu nedenle de sanat hayatına piyano dersleri alarak başlamıştır. 1885 yılında seslerin tonalitelerini keşfetmek istemiş, piyanoda notalarını Prusya mavisi, koyu yeşil, okr sarısı, kadmiyum sarısı gibi renklerle anlamlandırmaya çalışmıştır. Ayrıca müziği, kadmiyum sarısı aydınlığına ulaştırmak istemiştir. Wagner'i kendisine ideal seçen Van Gogh, bu yöntemini uygulayamamış ve müzik hocası tarafından eğitimine son verilmiştir. (Renk müziği konusu 1601-1680 yılları arasında yaşamış olan matematikçi Athanesius tarafından ilk kez ortaya atılmıştı. Athanesius, Cizvit tarikatı müzik kuramcısıydı. O, bu fikrini Rönesans dönemindeki bir uygulamadan yola çıkarak denedi ve kiliselerde de bu düşünceye uygun deneyler yapmaya başladı. Ses perdeleriyle hareketli panolar yapmak istedi. Sonra renk müziği örnekleri üreten bazı besteciler ortaya çıktıysa da başarılı olamadılar. Yine 1600 dolaylarında

Rudolph II ile başlayan sanat ile bilimi birleştirme çabaları ile birlikte "Rudolph'un çevresinden birkaç ressam ve bilim adamı- ressam Arcimboldo, matematikçi Kepler, fizikçi Boodt ve Scarmiglioni renge özellikle onun müzikle ilişkisine ilgi duyuyorlardı" (Gage, 1999, s.459)).

Van Gogh, krom sarısı ağırlıklı fon üzerine sarı ayçiçekleri yapmasıyla sanata büyük bir yenilik getirmeye çalışmıştır. O, "Ayçiçekleri resminde eski kuramları yıkmıştı. Sarı rengin resimde, tüpten çıktığı gibi kullanmasını, büyük yüzeyler kaplamasını Van Gogh'ta görürüz. Bugün bize çok doğal görünen bu hal, o zaman kadar hiç alışılmamış bir şeydi. Sarı renk, klasik palette nadiren ve küçük lekeler halinde, açık tonlarda kullanılır, hastalık ifadesi sayılırdı. Van Gogh bu renge, bir anda, 'Ayçiçekleri'nde ve öteki tablolarında yer verince sanat çevrelerini dehşete düşürdü. Işık oyunlarını belirtmek için eserine egemen olacak tek bir tonu saptayan ressamın ustalığı burada zirveye çıkmıştır" (Martini, 1966, s.i).

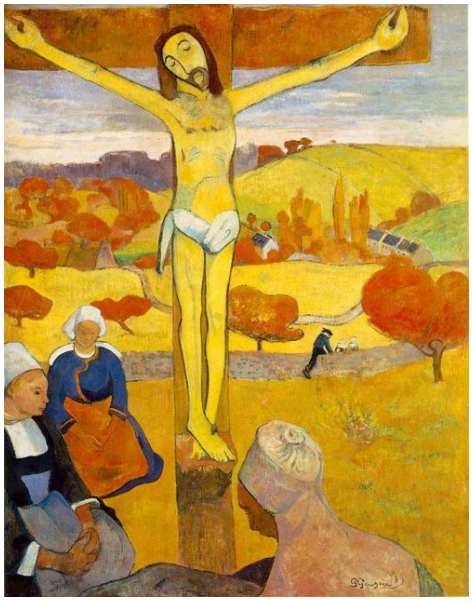


Şekil 49. Ayçiçekleri, 1888, Van Gogh, National Galeri, Londra.

Van Gogh'un sarı renge olan düşkünlüğü 1888 yılında yerleştiği eve "Sarı Ev" ismini vermesinden ve bu evi bir nevi sanat merkezi haline getirmek istemesinden de anlaşılmaktadır. Ünlü eserine de konu olan atölye olarak da kullandığı bu yapı aynı

zamanda İncil okuduğu bir evdir ve dini inanışlarının baskın olması sebebiyle on iki havari için on iki sandalye konulmuştur. Bu sanatçı ile birlikte izlenimcilik, dışavurum anlamını taşır bir duruma gelmiştir.

Aynı dönemde Gauguin ise sanatta saf bir dünya aramak istemiş ve uzak doğudaki yerlilerin arasında sanat çabalarına girişmiştir. O, sanatında masif biçimlere uyarlanmış anıtsal bir durum yaratırken bazı şeyleri basite indirmiştir. Bu sanatçı masif biçimlere bağımlı kalır ve onlarla anıtsal bir görünüm verirken de ışığı gölgesiz kullanır. Renkler, düşünce dünyasını çağrıştırır. Örneğin, "Sarı İsa" isimli eserinde vahşi sarı rengi duygu ve düşüncelerinin anlatımı için kullanmış ve renkler simgesel bir güç halini almıştır.



Şekil 50. Sarı İsa, 1889, Paul Gauguin, Albright-Knox Art Galeri.

Bu dönemin (post empresyonizmin) en önemli sanatçılarından biri de P. Cezanne'dır. O, spatula tekniği ile çalışmaya başlamış, öznel bir izlenime karşı koyup kurguyu savunmuştur. Resim bir gerçekçilik değildir ve cisimler aynen kopya edilmez, resim kurallarına uyulduğu zaman sanatsal malzeme olur demektedir. Cezanne'a göre önce renk ve onun tüm zengin değerleriyle başarılı olmak gerekmektedir. Renk, kütlesel etkinlik kazandırırken doğanın yeni bir yorumunu da ortaya koyar. Bu ilkeler ile yeni bir form anlayışı gelişir.

> "Cezanne'ın Bernard'a 30 Aralık 1904'te yolladığı mektupta 'Ressam için ışık yoktur' cümlesi dikkat çekmektedir. Ona göre, ressam için

> sadece paletindeki renkler vardır ve sanatçı ışık hissini verebilmek için bu pigmentleri kullanmak durumundadır" (Riley, 2009, s.163).

Cezanne'da ışık turuncu, gölge ise bu rengin komplemanteri olan mavi ile ifade edilir. "Turuncudan maviye geçen renkler ise (demi tint) ya kırmızı, mor yolundan ve yahut da prizmanın diğer tarafından dolaşarak sarı ve yeşil yolundan geçerler" (Kalmık, 1950, s.28). Cezanne'da sarı renk, ışık ve gölgeyi bağlayan basamaklardan birisini oluştururken yer yer de turuncu ışıklarla bütünleşmektedir. Biçimler doğadan değil özneldir, sanatçının yaratısıdır ve böylece de onun sanatında formun yerini volüm almaktadır. Öznel izlenim ve değerlendirme, yapısal bir düzen yaratır. Doğada var olan her şeyi kübik şekillerle gördüğünü öne süren ve resimlerinde formlarını bu değerlerle yoruma yönelen sanatçı, ışığı silindir, koni veya küre biçimlerinde form elde etmek için kullanırken köşeli kübik biçimlerde, düz yüzeylerde kullanırken tonalitesi az veya çok ışıklı yüzey elde edilirken orta renk tonları ortadan kalkar. Bu anlayış birçok sanatçı tarafından kabul edilip uygulamaya konulacaktır. Ancak Cezanne'ı aşan daha farklı bir yöntemle Kübizm geliştirilecektir. Cezanne "Le Montagne Saint Victoria" manzara resminde, ilk kez uygulanan resmin yüzeyi ile malzemenin iç dinamiklerinin ve kendine has kurallarının olduğunu, sanatçının bunların hakkını vermesi gerektiğini kabul etmiştir. Resim sanatı bu dönemle yeni bir anlam kazanamaya başlamış, bağımsız olarak diğer fonetik veya plastik sanatların ötesinde kendine has bir yer edinmiş ve çağdaş sanatın temelleri ortaya atılmıştır. Cezanne'da genelde figür ve nesneler öne çekilerek betimlenmiş, farklı bir atmosfer yaratılmıştır. Böylece de öznelden biçimselliğe yeniden dönülmüş; fakat üçüncü boyut resimsel öğelerle elde edilmeye çalışıldığından Massaccio'dan beri benimsenen perspektif, çizgisel olarak ötelenip yanıltıcı etkilerinden kurtularak resimsel öğelerle bu ilke aşılmaya çalışılmıştır. Nesnelerin tabloda parçalanarak sanatçının yorumuna hazır hale getirilmesi ile görülene, düşünülen eklenmiştir.

Empresyonist sanat anlayışı bazı tepkimelere cevap veremez ve karşıt görüşler ortaya çıkmaya başlar. Post Empresyonistler gelişmekte olan yenilikçiliklerin temel ilkelerini benimseyerek yeni sanatlara öncü olurlar. Van Gogh Ekspresyonizm'in, Gauguin Fovizm'in ve Cezanne Kübizm'in öncüsü durumuna gelirler.

Cezanne'ın ortaya koyduğu ekolün Kübizm aşamasında en önemli sanatçısı Picasso'dur ve bu sanatçı "cisimleri düşündüğüm gibi çizerim, gördüğüm gibi değil"

(Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1978, s.655) derken sanatçı öznelliğini bir kere daha ortaya koymuştur. Fakat Kübizm'de öznellik, izlenim ile yapısal düzen arasında sıkı ilişki kurar ve doğru düzenleme sağlandığı takdirde de üç boyutluluk görsel ve kavramsal olarak ortaya çıkar. Bu gelişme modleyi veya form anlayışını yeni bir dil olarak ortaya koyar. Bu form da, mekân-nesne ilişkisi gibi arayışlar yanında renk kaygısı genelde duyulmamıştır. Kahverengi ve gri renklerin hâkim olduğu Kübizm de renk ancak Juan Gris ile dikkate alınır. F. Leger ve Braque' da üç esas renklerden sarıyı seçmiş ve kompozisyonlarında ışık efektini vermek için kullanmışlardır. Chagall, vitraylarında ışığı sarı renkli camlara yüklemiştir. Düşsel eserlerinde de aynı anlayışın hâkim olduğu görülür.

Picasso, biçime bağlılığını sürdürürken soyuta fazla itibar etmez. Gerçekçi biçimlerden kendi anlayışına göre yorumsallığın fazla dışına düşmez. Picasso, Kübik dönem resimlerinde, örneğin, "Avignon'lu Kadınlar" isimli eserinde sıkça boya tadında sarı renge yer vermiştir. Katlanmış bir kartonun yüzeylerinde yer alan kadınlar, ufak tefek farklı renk efektleriyle görsel hale getirilmiştir.

Onu takip eden dönemlerde sanat elektronik ve bilişim çağı anlayışıyla gelişti. Fovizm ve buna yakın ilkeleri benimseyen yeni akımlar ve Kübizm'i benimseyen yeni akımlarla birlikte yeni gelişmelerle kendi ilkeleri doğrultusunda devam ettirildi.

> "Çiğrenkçiliğe (Fovizm) gelince, bu akım izlenimciliğin duvar çapında büyütülmüş bir türüdür, denilebilir. İzlenimci resim, ayrıntılara yönelmiş olduğu halde, çiğrenkçi resimde renk tuşu genişleyerek "leke" ile karışır ve "yerel" bir niteliğe dönüşür. 1906'dan başlayarak, Matisse'in tuvalleri, modern renkçiliğin zaferini, görkemli bir biçimde haber verir" (Lhote,2000, s.160).

Matisse, renkleri en doygun halleriyle kullanırken, açık-koyu alanları sıcak ve soğuk renklerle vermeye çalışır. Işıklı olan kısımları sıcak ve açık renklerle gösterirken, gölgeli yerleri koyu ve soğuk renklerle resmeder. Matisse, konturlarla çevrilmiş figürlerin içerisi düz renklerle doldurulmuş çalışmaları sever. Renk olarak sarı ile turuncu ve onların farklı nüanslarını ortaya koyar. Mavi ve yeşil ile bu renklerin etkinliğini artırır. "Zulma" adlı kompozisyonunda ayakta duran ancak bazı kısımları çarpıtılarak belirsizleştirilen kadın figürü, tablonun sarı renk formunda boydan boya yer alır. Andre Derain, Raoul Dufy, Maurice de Vlamink gibi Fovist sanatçılar resimlerinde ışık-gölge ve perspektifi bir kenara bırakarak saf ve şiddetli renklere

yönelmişlerdir. Kontrast ve doymuş renkleri cesurca yan yana kullanırlarken, sarı renge en parlak ve ışıklı haliyle yer vermişlerdir.

Bu dönemde soyut biçimleri savunan ve sanat anlayışını yönlendiren sanatçıların bir kısmı, geometrik soyutlamayı ilke edinmişlerdir. Geometrik soyutlamada biçim üzerine ulaşılacak zarafeti onda aramışlardır. Bunların, Bauhaus anlayışından geldiğini söylemek mümkündür. Kalın konturlar, çarpıcı renkler ile sanata canlılık katarlar. Öykü anlatmak yerine yöntem arayışları içerisine girerler. Şiirsellik, lirik soyutlama, dışavurum gibi ilkeler, sanatçılar arasında gruplar oluştururken bunların bir kısmı diğerinin etkisinde kalırken bir kısmı da ayrı bir grup oluşturarak gelişmeye karşı çıkmıştır. Soyut biçimler ve bunların yaratılması yüzyılın ilk yarısında sanatçıların önemli tutkusu halini almıştır. Leke, nokta, ışık, ışık dolu renklilik, duygulu üslup yaratmak için ve güçlü etkiler elde etmek yolunda çaba harcamıştır. Yirminci yüzyılın birinci yarısında sanatta büyük yeniliklerin ilk ve en büyük adımı atılmıştır. Bu değişimler sürekli yeniliklerin de yolunu açmış sanatçıyı belli kalıplar içerisinde kendini tekrardan kurtarmıştır.

20.yy. da sanat doğadan ve nesneden yola çıkan evren ve sanat anlayışını aşarak yerini özneden yola çıkan bir anlayışa bırakmış ve böylece yeni bir sanat görüşü ortaya çıkmıştır. 1900-1935 yılları arasında etkin olan bu sanat, şiddetli duyulara yer veren ve anlatım olanakları ile sınırlarını zorlayan ilkelere sahip olarak gelişmiştir. Nesnel bir bakış açısı ile betimlenmeye karşı çıkılarak öznel olanı aramak ve biçimin serbest yorumu ile içsele yönelmek istenilmiştir. Almanya'da ortaya çıkıp gelişen bu sanat akımı, Dışavurum (Ekspresyonizm), biçim ve geleneğe başkaldırır. Yönetimde söz sahibi olan baskıcı ve istediğine ulaşmak için sisteminden taviz vermek istemeyen otoriteye başkaldırıp, onun dışında arayışlara yönelinirken yoksul, ezilmiş, akıl sağlığı bozuk olarak dışlanmış ve sokaklara bırakılmış insanlara yer verilmiştir. Çizgi ve renkler ise doğadan bağımsız olarak ve biraz da duygusal tepkileri yansıtarak özgünlüğe ulaşmak için kullanılmıştır.

Resimde Dışavurum (Ekspresyonizm) Die Brücke(1906) ve Der Blau Reiter (1909) grupları ile Almanya'da başlatılmış ve Franz Marc, Ludwig Kırchner, James Ensor, August Macke ve Edvard Munch gibi bir çok önemli sanatçı yetişmiştir. Franz Marc, Paul Klee ve W. Kandinsky'de Blau Reiter grubunun öncülüğünü yapmışlardır.

Savaş ortamında net bir görüş ortaya çıkmasa da Der Blau Reiter yaşatılmaya çalışılmış ve sanatçıları daha sonra Bauhaus ortamında bir araya gelmişlerdir. Dışavurumculukta biçim ve çizgilerden olduğunca arınılmış, renk ön plana çıkartılmıştır. Fovizm'de de görüleceği gibi parlak ve çiğ renkler kullanılmıştır. Yapıtlardaki tedirginlik ve huzursuzluk halleri, renklerin psikolojik yönleriyle de desteklenmiştir.

Bunlardan Franz Marc sarı renge çok önem vermiş, Die Brücke'ye oranla Kübizm ve Delaunay'ın renk kuramıyla ilgili olan Blau Reiter grubu içinde ünlü sarı renkli tablolarını yapmıştır. Macke, Delaunay gibi sanatçılardan renk anlamında oldukça etkilenen bu sanatçı "Küçük Sarı Atlar" (1912), "Sarı İnek", "Sarı Kaplan", "Karda Uzanmış Köpek" gibi tablolarında görüntü olarak güzel ve tinsel olduğunu dile getirdiği hayvanları, güneşi simgelediğini öne sürdüğü sarı renkle sembolize etmiştir. "Onun renk sistemi ilişkileri dogmatik olmadığı, onun ünlü 1912 tarihli "Kaplan"ı ile ispat edilmiştir. Sarı görüldüğü gibi ne dişidir nede yumuşak, neşeli veya duygusaldır" (Partsch, 2001, s.44).



Şekil 51. Sarı Kaplan, 1912, Franz Marc, Stadtische Galeri, Münih.



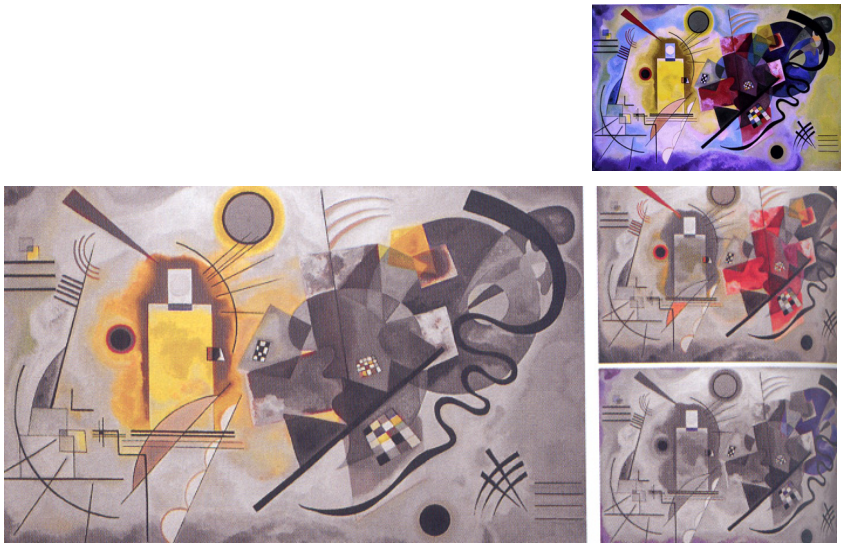
Şekil 52. Sarı İnek, 1911, Franz Marc, Guggenheim Müzesi, New York.

Kandinsky kompozisyonlarında daha önce Van Gogh tarafından benimsenen müziksel içeriği ön plana çıkartmaya çalışmıştır. Ona göre bununla gerçek sanatın ortaya çıkacağı savunulmuştur. Ekonomi ve hukuk öğreniminden sonra 1901 yılında Phalanx grubunu kuran Kandinsky, daha sonra Fovist eğilimli manzaralar yapmaya çalışmış ve bunlarla figüratif sanattan uzaklaşmak istediğini göstermiştir. İlk

improvisation (ön çalışmasız) ile birden yaratılan eserler ortaya koymuştur. Profesörlük ve müzecilik gibi işlere de atılan sanatçı 1922 yılında Weimar'daki Bauhaus'ta görev almıştır. Bu dönemde onun sanat anlayışı büyük bir değişime uğramıştır. Sanattan değil fakat doğadan tranformasyona yönelmesiyle tuvallerinde hayali figürlerle ritim yaratmak ve aynı anlayışta renklerle duygu ve düşünceyi dile getirmek istemiştir. O, soyutlamayı başlatmıştı ve buna ilk örnek eseri de "doğaçlama" isimli tablosudur.

Ona göre her rengin bir özelliği ve anlatmak istediği bir husus vardı. Bu düşünceler, daha önceleri Van Gogh tarafından ortaya atılmıştı. O, her çizgi ve şeklin ayrı bir anlamı olduğu görüşündeydi. Sarı sıcak hiddetli ve öfkeli, mavi sakin ve soğuk, kırmızı ateşli acılı fakat gururlu, yeşil hareketsiz ve pasif, beyaz gizli kuvvetlerle dolu ve sessizliğin simgesi, siyah geleceği olmayan bir sessizliği ifade ediyordu. "1925'te 'Sarı-Kırmızı-Mavi'de Wassily Kandinsky, Goethe'nin Renklerin Teorisi'nde açıkladığı sarı (ışık) ve mavi'nin (karanlık) artırımından kırmızının yaratılması teorisini daha ileri bir boyutunu örneklendirmektedir" (Gage, 1999, s.182). Sanatçı eserinde,

> "Sarı ve mavinin özelliğini ortaya çıkartmak için, siyah renkli figürler sağ bölümde mavi rengin çevresinde; açık renk figürler ise solda sarı renk çevresinde toplanmıştır. Gri renklerse daha çok ortada, kırmızı çevresinde birikmiş. Solda, dikdörtgen biçimli figür çevresinde bulunan sarı, sağdaki mavi çemberle karşılıklı bağı kurmuş, kırmızı renkse ikisi arasına yerleştirilmiştir" (Akbulut, 2006, s.226).

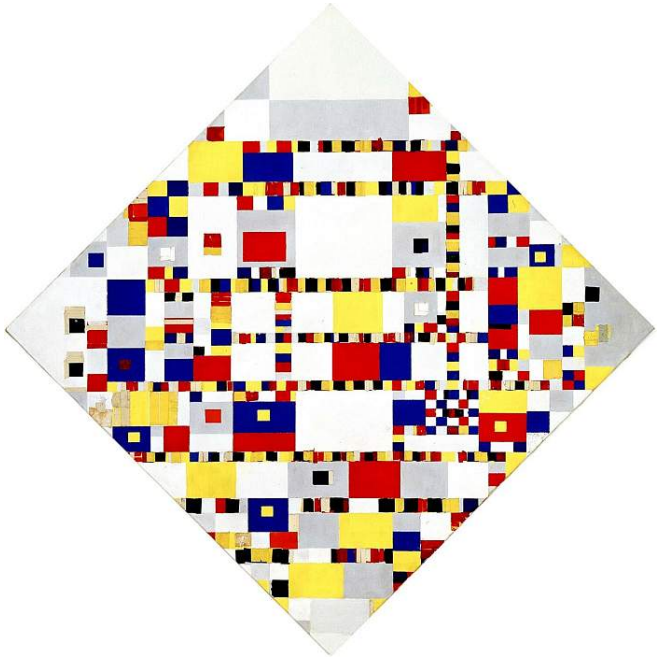


Şekil 53. Sarı, Kırmızı, Mavi, 1925, Kandinsky, Uluslararası Modern Sanatlar Müzesi, Paris.

P. Klee daha önce evrenin görülmeyen ve her yerde ve her şeyde bulunan sırlarını çözmeye çalışırken soyut dışavurumculuk içerisinde hem biçimsel hem de biçim dışı çalışmalara ağırlık vermişti ve ilke olarak esasında işlevselliğe önem vermekte bu görüşüyle de Bauhaus ilkelerini bir kere daha savunmuş olmaktaydı. Resimlerinde doğu sanatlarının kaligrafi düzeneği önemli yer tutmaktaydı.

Delaunay, 1911 yılında "Mavi Atlı" topluluğunun ilk sergisine katıldıktan sonra çalışmalarını soyuta doğru yaklaştırmaya başladı. Çalışmalarında renge ve ışığa çok önem verdi. Renklerini kullanırken Chevreul'ün renk teorisinden yararlandı ve Van Gogh, Kandinsky gibi renklerle müzik ve notalar arasında bağ kurmaya çalıştı. Renklerle birlikte ışık konusunda da derinlemesine araştırmalar yaptıktan sonra 'Işık Hakkında' adlı manifestosunu yayınladı. Sanatçı, resimlerinde doğal ve yapay ışığın etkileşimlerini yansıtmaya çalıştı. "1912'de Delaunay, yalnızca renkten devinim ve ritm yaratmak için nesnelerin biçimlerini soyutladı. Konuları artık hemen hemen artık anlaşılmayan resimleri, karşıt renklerin saydam katmanlarından oluşuyordu" (Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, 1984, s.48). 1913'te "Simultanscheibe" adlı yapıtını, salt renk ilişkilerini işleyen ilk mükemmel soyut resmi olarak nitelendirdi. Sanat eleştirmeni ve şair Apollinaire, onun bu stiline "Orfizm" adını verdi.

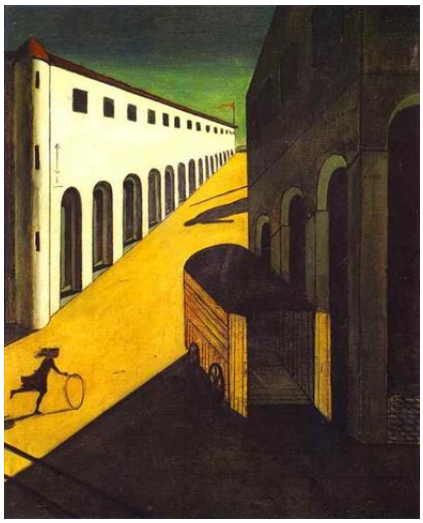
Bauhaus okulu kurulmadan önce sürdürülen sanat yenilikleri sürekli olarak tepkimelerle farklı akımlar yaratmıştır. De Stijl adlı derginin desteklediği yeni plastikçilik ile Van Doesburg ve Mondrian'ın, doğanın biçimlerden soyutlanması görüşü bir dönem itibar görmüştü. (Bu düşünce Bauhaus'ta karşıt olarak yer alacaktır.) Teosofiden ve Van der Leck'in yalnızca temel renkleri kullanmasından oldukça etkilenen Mondrian beyaz, siyah ve gri ile birlikte üç temel renk olan kırmızı, sarı ve maviden oluşan temel bir palet oluşturdu ve bugün bilinen en ünlü tablolarını bu palet üzerine kurgulandırdı. Mondrian, ayrıca renkleri bir takım şeylerle de ilişkilendirdi. Örneğin yeşil ve kırmızıyı, içsel ve dışsal renkler olarak karakterize ederken aynı zamanda dişi ve erkek olarak beden modellendirmelerine de gönderme yaptı. Mondrian'ın resimlerinde ışık, klasik anlamda yer almaz. Renkle tasvir edilen ışığın yerini genelde sarı renk alır. "Victory Boogie-Woogie'de Mondrian'ın sanatı, doğal ışıktan arınmış içten ışıldayan mistik bir ışık ressamlığına dönüşür" (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1993, s.57).



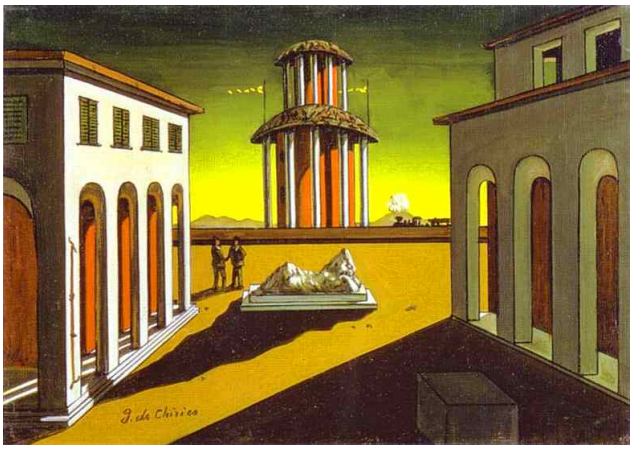
Şekil 54. Victory Boogie-Woogie, 1942-44, Mondrian, Gemeente Müzesi.

Bu gelişmeler, sanatta farklı görüşler ortaya atarken 1929 yılında Köln şehrinde açılan birinci sergisiyle Dadaistler ortaya çıkmıştır. İsviçreli T. Tzara'nın ortaya attığı tombala çeker gibi kelimelerin sıralanması ile başlatılan şiir akımı, resme uygulanmış ve önemli bir sanat düşünürü olan Duchamp sanat dünyasında yer almaya başlamıştır. Bu sanatçı, sanata büyük bir yenilik getirmiş, biçimin dışlanmasını ve fikrin önemli hale gelmesini savunmuştur. Bu düşünce ile sanatta büyük bir devrim yaratmıştır.

Bilinç ile bilinç dışının bütünleştiği Gerçeküstücülüğün Oneirizm akımında ise nesnelerin gerçekçi bir anlayışta ele alınmış olmasına karşın yer aldıkları mekânlar düşsel olarak kurgulanmıştır. Bu düşsel mekânlar alışılmışın dışında ve doğal ortamdan tamamen farklıdır. Ancak buna rağmen ışığın rengi ve kullanımı, bu anlayışta da değişmemiştir. Salvador Dali, birçok eserinde ışığı gerçekçi biçimde kullanırken renk olarak da sarıyı seçmiştir. Resimlerinde genellikle sarı ışık gökyüzünde ve arka mekânda yer almaktadır. Bu akıma dâhil edilen ancak 1909-1919 yıllarında gerçekleştirdiği "metafizik dönem" eserleriyle tanınan Giorgio de Chirico da bu dönem eserlerinde parlak sarı Akdeniz ışığına büyük ölçüde yer vermiştir. Bu parlak sarı renk, düşsel mekânları kuşatırken resme mistik bir hava vermektedir.



Şekil 55. Cadde,1914.Chirico, Özel Koleksiyon.



Şekil 56. Piazza, 1913, Chirico, Ontario Sanat Galerisi, Toronto.

Son yüzyılda büyük değişimler yaşanmıştır. İki büyük dünya savaşı, iki büyük ihtilal (Rus ve Çin İhtilali), üç büyük imparatorluğun yıkılışı (İngiliz, Osmanlı, Avusturya), sanayideki büyük atılımlar, lazer, elektronik, bilgisayar, makine, optik vs. gibi gelişmelerin yanında uzay çağının başlatılması, yeni bir insan dünyası ortaya koymaya başlamıştır. Bu gelişmelerin bir ayağı da güzel sanatlardır ve onun düşünceye getirdiği yenilikler, yeni tasarımlardır. İcatlar, keşifler, yeni bir insan tipi yaratmıştır. Tren, otomobil, uçak, radyo, televizyon, telefon, bilgisayar, dergi ve kitap basım yoğunluğu ile tekstil ve moda üretimi gibi şeyler yeni arayışların hareket ufkunu açmış, kıtalar, ülkeler ve insanlar arasında iletişimi sağlamaya ortam hazırlamıştır. Sanat eserleri, yapılış ve eser olarak yeni anlamlar kazanmıştır. Geleneksel anlayış tamamen dışlanmamış; fakat yeni bir ufuk açılmıştır. Estetik kaygılar, temel ilkeler sarsılmış ve yerini kavranılması gereken yapıtlar almıştır. Bunlar yenilikçi oldukları oranda eser sayılmaya başlanmış, geleneksel ve denenmiş biçim, renk, kurgu anlayışları yerini sınırsız ve kişiye özgü özgürlüklere bırakmıştır. Işık ve renk, tekrar önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Renk dünyası sadece sanat ortamında kalmamış onun dışında da büyük atılımlar yaratmaya başlamıştır. Yaşamsal tüm değerler, yeni renk anlayışıyla örtüşmüştür.

Tekrardan biraz öne geçip gelişmelerin kökenine inersek görürüz ki sanatçılar, belli gruplarda toplanmaya veya birey olarak yaratıcılığa yönelirken birbirlerini

etkilemişler veya görüş olarak ayrı kutuplarda yer almışlardır. Kişisellik, bireysel form ve renk düzeneği bulmaya zorlamıştır.

Yeni sanatların dönemleri vardır. Birinci dönem, son yüzyılın ilk yarısı içerisindedir. Geleneksel anlayışın, figüratifliği ile kolay anlaşılır ve kabul edilir olması yanında zor ve ayrı bir çabayı gerektiren soyut anlayış ortaya çıkmıştır. Bunlardan figüratifte, imgesellik ve gerçekçilik öndedir ve geleneksel eğilimlerin fazla dışına taşılmaz. Ne var ki hem öznel hem de sanatçıya has bir dışavurum imajı ile anlatım kazandırmak için bu gerçekçilik bir anlamda tenkitlere uğrayarak kırık dökük değişimlere uğratılmıştır. Soyut sanatta ise durum daha farklıdır, yeni biçim yaratmayı ve sanatçıya özgü olanı arayıp bulmayı gerektirir. Bu yenilikler ve yenilikçiler yeni arayışlarla temel öğelerden kopmak istememişler, yüzyılın temel elamanlarını bir kere daha gözden geçirmek istemişlerdir. Yüzyılın ilk yarısında birçok değişimin yanında Matisse, Chagall, Picasso önder olarak aynı zamanda yeni sanat akımının biçimsel ve gerçekçi grubunda yer alırlar. Matisse, Chagall, Picasso ve daha birçok ünlü sanatçı bu dönemin geleneksele yakın duran sanatçıları arasındadırlar. Figür, desen ve rengiyle nesneler, kavramsal olarak değil varlıklarıyla görüntü kazanırlar. Geometrik, serbest arayışlar böyle devam ederken Wolls isimli bir alman sanatçısı geometrik soyutlamaya karşı çıkar ve soyut dışavurumu savunur. Bu, sanatta örtüşen veya zıt kutupların ortaya çıktığını gösterir.

Soyut dışavurumculuğun bir örneği de 'action painting' dir. Bu tarz yeni bir atılım yaparak izleyiciyi de sanatın içerisine çekmek gibi ilkeleri savunur.

> "J. Pollock "resim yaptığım zaman ne yaptığımın tam olarak bilincinde değilimdir. Ancak bir süre sonra, yeniden kendime geldiğimde ne yapmış olduğumu görürüm. Ama değiştirilmesi gereken bir şey olup olmadığını düşünmem bile, çünkü resim yapma kendi yaşamını kendi sürdürür. Ben yalnızca onun yüzeye çıkmasını sağlarım "demektedir" (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1978, s.711).

Soyut dışavurumculukta renklerin kullanımındaki enerji ve güç, sanatçının bilinçli ve bilinç dışı olarak heyecanını göstermektedir. Renklerin, boyaların kullanımında alışıla gelmemiş yöntemler uygulandı. Sanatçılar ön tasarımsız, spontane olarak gerçekleştirdikleri eserlere o anki duygu ve heyecanlarını bir anda aktarmak kaygısı ile farklı yollar aradılar. Kimileri boyaları tuvale fırlatırken kimileri delinmiş boya kutularını yüzey üzerinde gezdirerek o anı yakalamak istediler.

> "İnsanların renge susamışlığını en iyi anlayan Rothko olmuştur. Her şeyin en büyüğünü, en genişini, en uzununu değerlendirmekte nam alan Amerika, Rothko'nun büyük ölçüdeki renk düzeylerini değerlendirmiş…Rothko'da iki metrekare alan kaplayan buğday sarısı değerde güç bela yarım metrekare örten sarıdan daha önce koşup geliyor ve sizi sarıya doyuruyordu" (Eyüboğlu, 1986, s.478).

Jasper Johns, "Yanlış Başlangıç" isimli eserinde renklerin üzerine kendilerinden farklı olarak başka renk isimleri yazmıştır. Sanatçı bu hareketiyle zihinsel bir karmaşa yaratmanın yanında renklerin kimliklerini de sorgulamıştır.

Bir başka soyutlama ise malzeme özelliğine bağlı olarak kullanıp geliştirilmiştir. Metal, neon, lazer, ahşap, kil, alçı gibi malzemelerle yüzey delinerek, yırtılarak, yapıştırılarak yapılan tarzdır. Daha öncede değinildiği gibi ışık artık doğrudan bir sanat elemanıdır.

2.5.12. 1960 Sonrası Sanat Akımlarında Sarı Rengin Yeri

Kandinsky'nin soyut dışavurumu ve soyut arayışları ile sanat yeni bir yön bulmuştur. Aynı dönemde Paul Klee'nin sanatta işlevsellik gibi düşünceleri daha farklı bir yol çizilmesine ön ayak olmuştur. 20.yy. ın ilk çeyreğindeki bu gelişmelerin yanı sıra Duchamp ile "hazır nesne"nin sanata girişi ve Tristan Tzara'nın başlattığı Dadaist akımı ile sanatta yeni bir devir başlamış kabul edilir. Bazı sanat tarihçiler bu başlangıcı yenilikçi-avangart sanat kabul ederler.

Bu avangart sanat anlayışında ışık-gölge, hacim ve ara renkler reddedilirken ana renkler ve geometrik biçimlerin önemsendiği bir sanat anlayışı ortaya çıkar. Esas renklerin edilgenliği söz konusu olurken veya olmazken sarı renk, birçok eserde etkileyici yapısıyla yerini alır. Sanatçılar Birleşik Devletlere (A.B.D) toplanınca kendi aralarında ilke birliğine göre gruplanmışlardır. Kavramsal, Yeryüzü, Yoksul, Eylemci, Vücut sanatı, Fluxus, oluşumlar, Gösteri, Süreç sanatları gibi yeni anlayışlar etrafında toplanmışlardır. Renk gerçek anlam, ifade gücü, etkisi ve yalınlığı ile artık bir sanat eseri oluşturmanın etkisine hizmet etmemektedir. Etkili alanlarda yenilik olarak genellikle ışıklı görünüm için sarı renkli malzemeye daha çok yer verilmeye başlanmıştır.

Bu akımlar, her konu ve malzemeye yönelirken hiçlik yaratmak isterken, Dadacıların sanatı inkâr etmek ve onu burjuva zevkinden arındırıp başka dünyalara taşıma çabası ortaya çıkar. Çok çeşitli arayışlar içerisinde çizgi romanlar, gündelik eşyalar, yenilip içilen nesneler, sanatın konusu haline getirilir. Gündelik yaşamın gereği olan pek çok eşya kendi renginde tanımlanırken öykünme olmaz ve renk konu olunca da doğaya uygun sarı ve toprak renkler önem kazanır. Ekmek, pasta vs. vitrinlerde yer verilen simgesel şeyler, bu renklerle tanımlanır.

Figürlü veya nesnel soyutlama sanatı ile doğrudan soyutu ilke edinen sanat, yüzyılın ikinci yarısından sonra yeniden nesnelliğe geçiş için bir zorlamada bulunur ve bu gelişme biçime dönüş anlamında olsa da farklı algılanıp yorumlanan nesnellik kazanır.

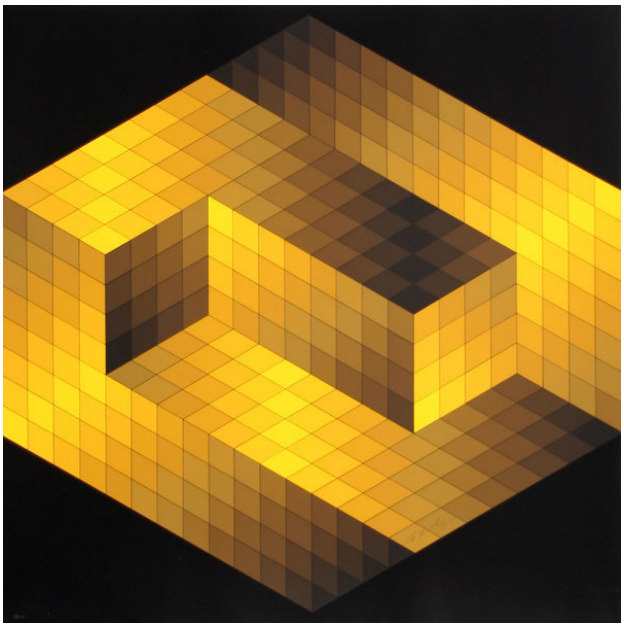
Yüzyılın bu sanat aşamasında deneysellik öne çıkmıştır. Renkli görünümlere yer verilerek bilinen biçimlerle yeni bir anlayışla soyuta ulaşılmak istenilir. Bu aşamanın izahının yapılması için henüz erkendir. Ancak insan ve sanat arasında daha fazla yakınlık kurulmak istenirken mesafeler daraltılır. İllüstratif resimlere, duvar panolarına, ışıklı reklamlara yaklaşımda güçlü renkler kullanılarak kökten değişiklik istenmektedir. Bu nedenle de ışığın ve ışık rengin önemi yeniden ortaya çıkar. Aydınlık görüngüler yaratılmak istenilir. Bu gelişim ve değişimin temelinde, Amerika'nın güçlü grafik sanatlarını ve film endüstrisini görmek mümkündür. Popüler kültürün imgelerinin konu edildiği Pop sanatta, günlük yaşama ait envanterler ve bunların göz alıcı renkleri resmin içinde yer alır. Renkler, genellikle kullanılan popüler yaşama ait nesnelerle birlikte resim yüzeyine taşınır. Campbell konserveleri, Coca Cola içecekleri gibi nesnelerin popüler hale gelmesinde de önemli bir rol oynayan renkleri, kendileri ile birlikte resmin konusu içine girer. Allen Jones ve Roy Lichtenstein gibi bazı Pop art sanatçıları ise rengi, popüler nesnelerden bağımsız olarak kullanmışlardır. Roy Lichtenstein'in resimlerinde renk, geniş alanlarda yerini bulurken onu sınırlandıran konturlarla kuşatılmıştır. Sanatçı, resimlerinde çizgi roman dili kullandığı için ışık gölge kaygısı gütmemiştir. Sanatçılar resimlerinde her ne kadar ışık-gölge kaygısı gütmese de sarı rengi, ışık rengi olarak görmese de renkleri spot ışığı ve sarı rengi bağımsız kullanım şekli açısından farklı bir örnek oluşturmaktadırlar. Matbaacılıkta kullanılan Benday

noktaları ve CMYK (Cyan, magenta, yellow, key-black) adı verilen baskı renklerinden sarı renge de hemen hemen her resimde yer vermesi ilgi çekicidir.

Bu nesnellik bir yandan devam ederken Dadacıların, gerçeküstü biçim çabaları yeniden önem kazanmaya başlamıştır. Bu çaba yüzyılın başında önemsenen figürlü soyutlamayı çok etkilemiş ve onun dışında, onunla ilgisi olmayan bir nesnel dünya yaratılmak istenmiştir. Bu çabada yeni arayışçıların ufukları çok geniştir ve her türlü malzeme veya yapay olan olmayan nesneden yararlanılmıştır. Happening ve bazı sanatlarda dadacılık ruhu yeniden canlanmıştır. Seyirci ile doğrudan iletişime geçmeye yönelik bu çabalarda her ne kadar resim, dia ve filmler olayın içine katılsa da sanatsal öğeler artık yoktur.

Devam eden arayışlar içerisinde, sanayi artıklarının derlenip düzene konulmasıyla ve onlara hareket verilmesiyle oluşturulan eserlere Kinetik Sanat adı verilmiştir. Makine parçalarından yararlanılarak yeni bir düzende bir araya getirilmesiyle yapay nesnellikle yeni plastik değerlere ulaşılmak istenmektedir. Kinetik sanatta rüzgar, buhar, güneş ışığı gibi doğal etkenler yanında motor, elektrik ve ışık gibi yapay kuvvetler de eserin hareketlendirilmesinde devreye girer. Eserin hareketinin görsel anlamda kuvvetli hale getirilmesi, renk ve ışık ile desteklenir.

Kinetik sanatta gerçek hareket varken, aynı dönemde gelişmekte olan Op Art'ta hareket bir yanılsamadan ibarettir. Görsel mekanizmayla ilgilenen sanatçılar, bu hareket yanılsamasını elde edebilmek için başlıca eleman olarak rengi, ışığı ve onlara bağlı biçimi transformasyon olarak kullanırlar. Renklerin açıklaşıp koyulaşmasından, eş zamanlı kontrastlardan, kontrast renklerin şiddet derecelerinden yararlanmışlardır. Örneğin, Victor Vasarely düz kırık veya eğimli çizgilerle iç bükey, dış bükey, derinlik, yükseklik, yamukluk gibi kompozisyonlar oluştururken geometrik çizgiler, etkileyici renkler bazen yaklaştırılarak bazen de birbirlerinden uzaklaştırılarak bir hareket duygusu uyandırmaktadır. Vasarely, her biçimi bir rengin taşıyıcısı, her rengi de bir biçimin simgesi olarak görür. Renk ile biçimi birbirinde ayrı şeyler olarak düşünmez. Vasarely'nin "Gestalt 1" isimli eserinde, sarı rengin hemen hemen bütün tonları ile ışık-gölge birlikteliğinde devinim sağlanmıştır.



Şekil 57. Gestalt 1, 1970, Victor Vasarely.

Bir de programlı sanat geliştirilir ki estetik sınır ve etkileri çok zayıf olmakla beraber ani hareketlerle şok edici görüntüler elde edilir. Tekniğin imkânları ve teknoloji ürünlerinin ele alınmasıyla değişik biçimsellikler ortaya çıkartılır. Yeniçağın gelişen bu evresinde tüketim sanayinin gelişmesi ve tüketime yönelim, insanlar üzerinde psikolojik bir etki yaratır. Bu düşüncelerin de sanatta yer alması savunulur.

Alçı, polyester gibi malzemelerden yapılmış ve boyanmış ekmek, pasta, gibi gıda maddelerinin benzerleri ile yaşamın bir boyutu sanatta vurgulanmak istenilir. Yemek kültürüne yönelik bu nesneler kimi zaman gerçek olarak kendileri de kompozisyonlarda yerini alır. Eat Art adı verilen bu sanat çalışmaları, bir anlamda seçilen gıda maddelerinin doğal renklerini de gündeme getirir. Bu renk pastanın, ekmeğin rengi olan sarı ve onun çeşitli nüanslarıdır. Figür arayışına gidilmek istenirken de var olan nesneler, yeni bir form anlayışı ve imajla yeniden gösterilir.

Saatler, gaz maskeleri, oyuncak bebekler ve benzeri gündelik yaşama ait malzemeler "Yeni Gerçekçilik" konusu içerisinde sanatçıya yön veren nesneler olarak gündeme getirilir. Örneğin, Arman P. Fernandez'in eserlerinde her ne kadar bir renk kaygısı olmasa da özellikle akümülasyonlarında (yığıntılarında) kullandığı gündelik eşyaların renkleri kendi aralarında bir ritim oluşturur. Ancak sanatçı, "1956 yılında yakın arkadaşı olan Klein ile girdiği bir iddiayı kaybeder ve ceza olarak da kendi

çalışmalarını bırakıp sadece monokrom resim yapmaya yönelir. 2 hafta boyunca yalnızca tek bir renkle çalışır, sarı"(Kuspit, 1990, s.17). Sanatçı bu süre içerisinde daha önce çalışmalarında belki de bu kadar üzerine durmadığı renk öğesinin üzerinde durmak zorunda kalır. Birçok eserinde kullandığı outre-mer mavi rengin, Klein mavisi olarak tanınmasını sağlayan sanatçının altın sarısı renk ve yapraklarla yaptığı çalışmaları da oldukça dikkat çekicidir.

> Çalışmalarındaki "bu kavram geçmişteki çeşitli değer sistemlerinden gelmektedir. Bu, altının maddi değerinin yanında, değişmeyen derin manevi ve metafiziksel değeri olduğu dönemlerde (Bizans'ın altından yapılı kubbelerini, veya ortaçağ resimlerinin altın zeminlerini hatırlayın), düşüncelerin tarihinde bir farkındalık yansıtıyor. Klein'in sanatsal hareketlerinin altında yatan amaç, altını, bir başka tabirle parayı, eski konumuna getirmek ve altının yalnızca, özellikle sanat eserlerinde, bir alış-veriş aracı olarak gösterilmesini engellemekti"(Weitemier, 2001, s.69).



Şekil 58. Monogold, 1961, Yves Klein.

Yeni Gerçekçi Martial Raysse ise renkler ve onların dikkat çekiciliği ile üretim mallarına yaptıkları katkılar üzerinde durmuştur.

> "1960'ların seri üretim malları ve plastik nesneleriyle ilgilenmeye başlayan sanatçı, bunların renk zenginliğinden ve sayıca bolluğundan etkilenmiştir. Bu renk cümbüşünü kimi zaman iki boyutlu yapıtlarla, kimi zamanda çevre düzenlemeleriyle yansıtmayı amaçlayan Raysse,

istediği gösterişli etkiyi sağlamak için neon lambalarından ve flüoresan boyalardan yararlanmıştır" (Germaner, 1997, s.20-21).

Birçok eserinde fosforlu sarı rengi kullanan sanatçı "Yüksek Voltajlı Resim' adlı yapıtında sarı ışığın kendisini yapıtın içine sokmuştur. Portrenin dudakları etrafına yerleştirilmiş sarı flüoresan lambalar, resmin odak noktasını oluşturmaktadır.



Şekil 59. Yüksek Voltajlı Resim (Detay), 1965, Martial Raysse, Van Gogh Museum, Amsterdam.

Üretilen sanat eserleri yeni bir sorgulama aşamasına gelmiştir. Bu değişimle yeni gelişimler, genç sanatçıların ufkunu daha fazla açmıştır. Gelişimin temel bir nedeni de elektronik ve bilgisayarda devrimin ortaya çıkmasıdır. Bu gelişim, yüzyılın sonlarında yerine oturmuş ve öncesinde olduğu gibi sorgulamaksızın üretmek, doğruyu bulan ve 'ben'i yakalamak noktasında kalmamış, gösteri sanatları, happeningler vs. gibi yeni akımlar sanatı başka ufuklara taşımıştır. Duchamp'la önemli bir yeniliğe adım atan sanatın çizgi, renk, kurgu ve diğer elemanlarla sayfanın diğer yüzüne bir göz atmak gerektiğinde farklı eğilimlerin ortaya çıktığı kendiliğinden görülür. Böylece milenyum sanatı yakalanmıştır. Sanat anlayışı, hedefi ve malzemesi sadece gelenek olarak değil 1960'ların öncesinin sanatlarındaki hedefi, malzemesi, bu yeni fikirlerle aşılmıştır. Daima ve bilhassa yüzyılın

ortalarında sıkça kullanılan kavramsallıkta, genel ifadesinden kurtarılarak gerçek yerine oturtulmuştur.

> "Kavramsal sanat, sanatın bütün yönlerini sorgular ve çözümler; sanat kavramını çözümlemek için İngiliz çözümsel dilbilimsel felsefe kuramından yararlanır; hem kuramsal sanat çözümlemesi, hem de sanatsal uygulamadır; sanat metinlerini teolojik önerme biçiminde kullanır ve bir yandan sanat tanımının geleneksel sınırlarını yıkmaya çalışırken, bir yandan da alternatif sanat örnekleri bulur" (Atakan, 1998, s.14).

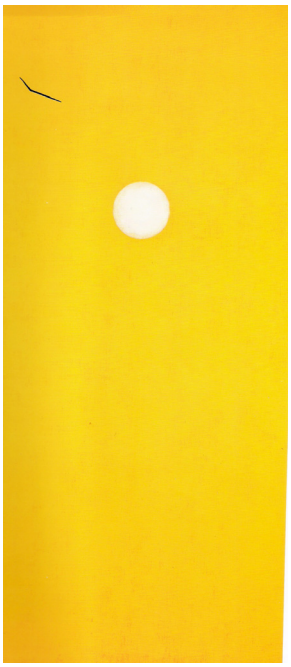
Sanat, kendisini yok etmek için ne gerekiyorsa yapıyor gibi bir düşünce hakim olmaya başlar. Eserde nesnelerin yerini bazen sadece onların adı veya renkleri alır.

1960 sonrası sanatlarda Post Paintrly Abstraction (geç resimsel soyutlama) gibi birkaç akım dışında renk ve plastik birçok öğe, geri plana itilmiştir.

> "Bağımsız ve birincil anlatım aracı olarak renk kullanımı Julies Olitski'nin yapıtlarında görülmektedir. Olitski'nin çalışmaları gerçek renk alanlarıdır. Color Field (Renk Alanı) terimi 1962'de Clement Greenberg tarafından Barnett Newman, Clyfford Still, Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland ve Jules Olitski gibi sanatçılar için kullanılmıştır. Greenberg'e göre bu sanatçılarda renk, belli bir alanı yada düzlemi doldurma işlevinden kurtulup bağımsızlık kazanmıştır ve yalnızca kendini savunur. Color field eğilimindeki sanatçılara göre…rengin yoğunluğu yayıldığı alana bağlıdır. Resimlerinde sınırlı sayıda -iki ya da üç- renk kullanan bu sanatçılar boyayı her türlü kişisel özellikten uzak ve tekdüze bir biçimde tuval üzerine yayarlar" (Germaner, 1997, s.36-37).

Jules Olitski'nin "Soylu Bir Sarı" isimli eserinde resmin yüzeyi tamamen sarı renkle kaplanmıştır. Yalnızca üst sol kısımda ince çizgiler halinde kırmızı ve yeşil çizgiler yer almaktadır. Resimde egemen renk olarak yer alan sarı, sanatçı tarafından soylu olarak ifadelendirilmiştir.

Gözü yoran ve yanıltan her türlü kalabalıktan uzak, sade ve yalın bir anlayışı benimseyen minimal sanatçılar, rengi de en yalın şekilde kullanmışlardır. Bu yalınlığa rağmen sarı renk birçok eserde ışığın kavramsal simgesi olarak kendisini yine de ispatlar gibidir. Çağdaş minimalist sanatçılarından Robert Moskowitz "Vincent" isimli eserinde sarı rengi, güneşi simgeleyen beyaz bir daireden yayılan ışığın tasvirinde kullandığı aşikârdır.



Şekil 60. Vincent, Robert Moskowitz.

Minimalist sanatçı Dan Flavin ise eserlerinde boya kaynaklı renge karşı yeni bir tarz geliştirmiş ve pigment yerine gerçek ışıkla çalışmaya önem vermiştir. Birçok eserinde sarı renkli florsan lambaları kullanan sanatçı yeni bir tarz geliştirirken gerçek olmayan ve ışık olarak kavramsal etki bırakan boya ile elde edilen sanat etkinliğini yapay olarak değerlendirmiş, onun yerine gerçek ışığı kullanmış ve bu yolla ışık gerçeğin kendisi olarak sanatta yerini almıştır.



Şekil 61. İsimsiz, Dan Flavin, 1972, Flavin. Guggenheim Müzesi, New York.



Şekil 62. Mayıs 25'in Diyagonali, 1963, Dan

Yine ışığın kendisinin sanat eserinde kullanımı Land Art (Arazi Sanatı) çalışmalarında görülmektedir. Bu eğilimin ana temalarından doğa, ışığın kullanımında da doğal ışıktan faydalanmayı gerektirmiştir. Andy Goldsworthy "kayaları gerek akça ağaç gerekse karaağaç yapraklarıyla kaplayarak, nehir buzunu Dumfriesshire'daki kayanın gölgeli yüzüne yansıtıyor veya yükselen güneşte bir silüet yakalıyordu" (Smith, 1989, s.114,117).



Şekil 63. Dumfriesshire, Andy Goldsworthy.

Video art çalışmalarında video heykeller ve enstalasyonlar dışında renk, boya olarak değil ışık olarak yerini almaktadır. Boya renklerinden farklı olarak ışık renkleri tanık bir video kaydı veya bilgisayarla elde edilen biçim ve görüntü çarpıtma gibi farklı uygulamalarla izleyiciye aksettirilmektedir.

Fotoğraf ve fotoğraf makinesinin özelliklerini kendisine ilke edinen Hiperrealistler (Foto Gerçekçiler), resimlerinde her şeyi en ince ayrıntısına kadar vermeye çalışırken ışık öğesini ve buna bağlı renk olgusunu titizlikle uygulamışlardır. Malcolm Morley, Richard Estes, Chuck Close ve Charles Bell gibi Hiperrealistler biçim kadar ışık etkilerini ve inandırıcılıklarını titizlikle vermeye çalışmışlardır. Charles Bell'in "Şanslı Bayan" isimli eserinde "Bilyeler ve langırt makineleri, kişilere onların

bilinmeyen yollar ile fotoğraflara bağlı olduğunu gösteriyor. Belirli bir etki yakalamak için gerekli olan ışık yoğunluğu, onları gerçek hayatta tasvir etmeyi imkânsız kılıyor" (Smith, 1989, s.207). Eserdeki parlak sarı renk, ışığı tasvir etmede olağanüstü bir nitelik kazanarak tuval yüzeyine yerleştirilmiş spot lambaları çağrıştırmaktadır.



Şekil 64. Şanslı Bayan, 1990, Charles Bell.

"Çağdaş empresyonist Wolf Kahn'ın eserlerinde de ışık, en saf haliyle, koyuluklarla desteklenmeden kullanılır" (Le Clair, 1991, s.167).

2.6. RENKLERİN VE SARI RENGİN SERÜVENİ

Yaşamın toplumsal, siyasal ve dini değerlerinde renklerin önemli yerinin neler olduğunun araştırılmasında onların şifresel özelliklerinin de olduğunun bilinmesi gerekmektedir. Şifresel özellikler de renklerin bir dili ve insan ruhunun derinliklerinde kendilerini nasıl hissettirdikleri yer almaktadır. Ruhsal etkinlikler nedeniyle inananlar için bir terapi veya tedavi malzemesi olarak kullanıldığı da bilinmektedir. Renklerinden dolayı hastalar, hamileler, uğuruna inanan seyyahlar değerli veya yarı değerli olan renkli taşları taşımaktan mutluluk duymaktadırlar.

Renklerin etkinlik derecelendirmesinde nasıl anlamlar taşıdıkları ve onlara hangi anlamlar yüklenildiği tarihi devirler, uluslar ve coğrafi yörelere göre farklılıklar gösterir. Bu değerlerin günümüz ile geçmiş arasında bir köprü oluşturduğu da bilinmektedir. Bu faktörlere bağlı dışsal ve içsel farklılıkları sosyal antropoloji belirlemektedir. Tropikal bölgelerde, kutuplarda veya dünyanın ılıman orta kuşak

bölgelerinde bu etki ayrı ayrı değerler ortaya koymaktadır. Tropikal bölge insanları daha sert ve daha sıcak renkleri seçerler. Bu bölgelerin yerlileri tam tam davullarını, savaş silahlarından olan yay ve mızraklarını en şiddetli renklerle boyarlar. Dini törenlerde taktıkları masklarını hem etkili renklerle boyamaktadırlar hem de onların yüz ifadelerine en kokutucu ve anlamlı görüntüyü vermektedirler. Bunda tabiat koşullarının büyük etkilerinin olması yanında beslenme kültürünün de etkisinin olabileceği akla gelmektedir. Daha çok av ürünleri, aşırı baharatlı yiyecekler, aşırı tatlı veya ekşi gıdaların seçimine uygun yaşam tarzı, renk seçiminde fark yaratmaktadır. İklimsel ve geleneksel birikimler sonucu sarı rengin ve kırmızı rengin en etkili seçimi yapılmaktadır.

Buna karşın ılıman ve serin bölge insanlarının renk seçiminde, pastel ve doygun olmayan sıcak ve soğuk renkli kıyafetleri seçtiği görülmektedir. Burada iklimsel özelliklerin insanları etkileyen başlıca unsurlardan biri olduğu da ortaya çıkmaktadır. Rengin daha saf ve etkili olanları, ışığın en fazla olduğu yerlerdedir. Doğa ile daha iç içe yaşamda renk-doğa örtüşmesi insanları da etkilemektedir. Yaşam bölgelerine göre renk seçimlerinin doğal koşullara özgü bir anlamı olurken bunların dışında toplumun gelenek, kültürel yapısı ve dinamiklerine göre de şekillendiği anlaşılmıştır. Genellikle bu faktörel değerlendirmede nedense cinsiyet ve kuşak farkı üzerinde durulmaz. Hâlbuki genç-yaşlı, kadın-erkek arasında daima renge duyulan ilgi farklılıkları vardır ve bu modern toplum insanında rahatlıkla görülebilmektedir. Renk tutkusunun aşırı olması ve bunun vücut boyamaya kadar götürülmesi, modern insanın ilgi alanında yer almaz. Vücut boyamasında renkler kabileyi diğer kabileden ayırmak için, dini törenler için, tehlike ve düşman saldırısı karşısında ve avlanma sırasında kendilerini kamufle etmek için kullanılıyordu. Klan yaşamında böyle ayırıcı ve abartılı görüntülerin yeri vardır. Ancak bu toplumun tüm kesimlerini kapsamaz. Örneğin savaş veya avlanma söz konusu olduğunda ve topluluklara has tamtamlı saldırı onların güdülerini harekete geçirirken kadınların geri planda kaldıkları ve bu faaliyetlere katılmadıkları göründüğünden onların güdülerinin hangi seçenekleri öngördüğü bilinmemektedir. Savaşanlar, çok etkili renklerle görünür hale geliyor ve korku saçıyor ya da tehlikeli durumlar söz konusu olduğunda gizlenmek ve korunmak amacıyla daha az görünen renkleri seçiyordu. Gerektiğinde

ortamın renklerine uyumlu olarak kamuflaj yöntemi tercih ediliyordu. Günümüzde yerli kabilelerde halen bu ilkel tarz ve çelişkiler görülmektedir.

İlkel veya modern ayrımı yapılmaksızın günümüz tarzlarına göz atınca erkeklere nazaran daha kapalı ortam yaşamı sürdüren kadınların kıyafet seçiminde daha çok kadınsı güdülerinin renklerini seçerken erkeklerin renk seçimlerinde daha çok erkeksi renk ve çizgilerin hâkim olduğu görülmektedir. Her dönemde rengin duyarlılık derecesi yanında muhtelif eşyaları (giyim, kuşam, ev eşyaları) sahiplenme isteği, sınıfsal bir hiyerarşi yaratırken erkeğin güçlülük simgesi kadının lüks ve işlevselliği olanları seçmesi bu konunun yelpazesinin ne kadar geniş olduğunu göstermektedir. Gelir düzeyi düşük olan insanlarla gelir düzeyi yüksek olanların tercihleri de örtüşmemektedir. Elbette bunun sosyo ekonomik etkilerinin yanında üstünlük kurma güdüsünün tatmini, daha fazla pasifize olma çabası ve psikolojik sayılabilen ve alışkanlık gerektiren etkenler de söz konusudur. Tüm bu değerlendirmeler halen günümüzde görsel ve etkilenmelerle sürdürülürken renk seçiminin de kendine has bir kültürel yapı, bir başka deyişle bir dünya oluşturmakta olduğu görülür. Vücut boyama veya dövme ise günümüzde toplumsal bir değer konusu değilken moda veya bir heves olarak bazı gençlerin tercihleri arasında yer alır.

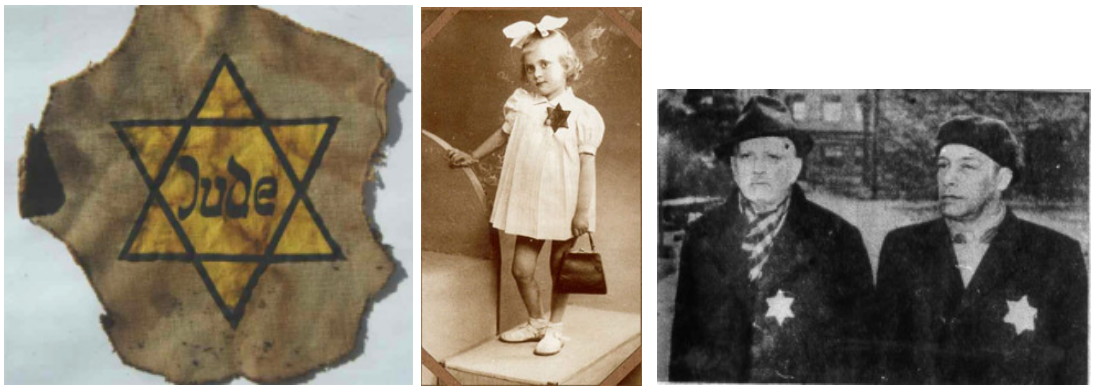
Renk etkileşim ve seçiminde toplumsal yapı ile toplumların dönemsel şartlarının ayrı bir önemi vardır. Savaş mı, toplumu etkileyen açlık mı veya benzer bir trajik olay mı yaşanmaktadır yoksa refah bir yaşam düzeyi mi söz konusudur? Bütün bunlar renk seçiminde önemli rol oynamaktadır. İnsanların aynı beğeni etrafında toplanmak zorunda kaldıkları zamanlar genellikle huzurlu ortamlardır. Toplumsal huzurun söz konusu olması hallerde köy, kasaba gibi kırsal kesimlerde daha az dikkat çeken renkler tercih edilirken metropollerde bir renk normu aranmaksızın moda yenilikleri doğrultusunda istenildiği gibi kullanıldığı görülür. Ancak moda faktörü, sürükleyici bir unsur olmaktadır. Renk kullanımı, yaşam tarzı olarak gündemde tutulur hatta insanlar arası hiyerarşik düzen düşüncesi yanında iletişim aracı veya moda anlamında yaygın bir davranışa yöneltir.

Renklere doğasıyla örtüşen bazı anlamlar yüklenerek onlar yaşanan dünyanın mutlu ve aydınlık bir parçası haline getirilmektedir. Nerede ve ne zaman kullanıldığına göz

atıldığında her zaman uyumlu ve mantıklı olmayan değerlendirmelerin yapıldığı da olur. Bunlar tarihte bazen örneklerine rastlanan ve tutarlı bir temelden yoksun ve kişisel husumetlere dayalı uygulamalar olmakta ve uzun bir süreci kaplayan kötü serüvenler olarak belleklerde yer almaktadır.

Örneğin tarihteki bir olay nedeniyle Yahudiler sarı rengi sevmezler.

> "1215 yılında Papa III İnnocentins'in Yahudilere toplum içerisinde kolay tanınıp ayırt edilebilmeleri için sarı bant takmak mecburiyeti koymuştu. Bunu o, IV. Lateran Konsülünde istemişti. (Papanın bu ayrıma gitmesinin ve sarı rengi seçmesinin anlamı ne olabilirdi ki?) Naziler de II. Dünya savaşı sıralarında benzer bir uygulamayı Yahudilere yapmış ve sarı yıldız takmalarını istemişlerdi" (Finlay, 2007, s.175).



Şekil 65. Yahudilerin Takmaya Mecbur Bırakıldığı Sarı Yıldız.

Rönesans'tan itibaren bazı sanatçılar dini konulu tablolarında Yahuda'yı kirli soluk sarı (nursuz anlamında) renkli giysi ile tanımlamışlardır. Bunun Giotto ile başlatılmış olduğu ileri sürülürken Alman Rönesans sanatçıları Grünewald ve Altdorfer'in tablolarında da görülmektedir. Bu ve benzeri olaylar rasgele bir renk seçimiyle yapılmış olmalıdırlar. Seçilen rengin, şifresel anlamı veya karşı tarafın herhangi bir kültürel durumunu yansıtmış olduğu düşünülmemiş olabilir.

Renk denilince sadece giyim kuşam üzerindeki sıcak-soğuk, parlak-mat gibi renk değerleri akla gelmez, bunların dışında binaların dış sıvaları, araçların boyaları da ayrı bir anlam taşır. Ambulans, itfaiye gibi bazı araçların kolay fark edilebilmeleri için ayırt edici bir görünüm verildiği gibi askeri araçlar gibi bazılarının ise kamuflaj amaçlı renklendirildiği görülür. Ve kamuflaj için doğa her zaman örnek alınmıştır. Köpek balıkları, doğanın onlara armağan ettiği özellikleriyle denizde kolayca fark

edilmeden avlanırlar. Üstten bakıldığında koyu renkli yapıları zeminle karışırken alttan bakıldığında açık renkli beyaz yapıları deniz ve gökyüzü ile örtüşür ve kolay tanınmaz hale gelir. Bu özellikler, radar keşfedilmeden önce savaş uçaklarının boyanmasında kullanılıyor ve uçağın sefer sırasında alttan kolayca görünmesine engel oluyordu. Bu görüntüyü saptırmak için uygulanan bir kamuflaj yöntemiydi. Gizlilik gerektiren yaşamda, dikkat çekmemek ve ele geçmemek için seçilen kamuflaj renklerin şifresi de ayrı bir dil oluşturur. Step veya çöl ortamında, gizlenme olanağı olmayan yerlerde, hemen göze çarpma tehlikelerinin bertaraf edilmesi gerekir.

Dağcılıkta, deniz sporlarında, karlı ortamda ve birçok sportif faaliyetlerde renk tercihinin sebepleri vardır. Kaybolma durumunda kişi veya nesnenin kolay bulunabilmesi için ışığa daha duyarlı renklerin seçilmesi gerekmektedir.

Boya ve renklerin yerleşmiş anlamlarının neler olduğu incelendiğinde çok çeşitli yüklemelerin yapıldığı, bir başka deyişle yeni renklerin serüvenlerinin olduğu görülür. Bireysel tercihler, doğal olaylara bağlı nitelendirmeler ve tarihten gelen kötü örnekler, topluma mal edilmiş ve bunların seçimi yapılmış sayılmaz ve gelenek halini alması da söz konusu değildir. Buna karşın topluma mal olmuş ulviyet kazandırılmış renklerin anlam ve gizleri, yorumdan öteye hiçbir zaman gidememiştir. İslam'da yeşil renk tutkusunun ve bu rengin tüm dini yerlerde bilhassa kullanılması, hangi temel sebebe dayandırılabilir? Yeşil renk, Kuran da tanımlanan cennet imgesinin çekiciliğini oluşturduğu sanılmaktadır. Aden bağları, kutsal Tuğba veya Hurma ağaçlarıyla ilgili olabilir mi? Sorusu ise cevapsız kalmaktadır. Bazı kaynaklarda bu rengin İslamiyet'te çile çekenlerin rengi olduğu ileri sürülürken, diğer din ve inanç sistemlerinde de görülen çile çekme yönteminin bu renkle ilgisinin olmadığı anlaşılmaktadır.

Mavi renk, tarihte ilk defa Babiller tarafından benimsenmiştir. Onlarda Sümer kültürel geleneğine uygun olarak gök tanrıya tapınılması nedeniyle, gökyüzü hayranlığı vardı. Turkuvaz mavisinin saraylarda böyle bir tutkunun sonucu olarak kullanılmış olabildiği ileri sürülmektedir.

Sarı renk, Türk ve Çin ülkelerinin tarihi rengi sayılır. Bunun nedeni her iki ülke topraklarının Moğolistan çöllerini kapladığı veya safran gibi tutku yaratan bitkilerin

üretim çokluğu olabilir mi? Bu gibi soruların cevabı verilememekte; fakat böylesi renk tutkusu ulusal veya dini tercihlerde yer tutmaktadır. Belki sarı ırk, kendi ırki özelliklerini sarı renkle deşifre etmiş olabilir.

Beyaz, tüm dünyada ve bilhassa batı ülkelerinde saflığı, temizliği ve bakireliği temsil eder. Birçok ülkede beyaz böyle tanımlanmış ve nitekim gelinlik rengi aynı anlamı içerir. Buna karşın günümüzde mezar kültürünün başlıca rengi de beyazdır ve ölü gömen ülkeler kefen için bunu tercih ederler. Bu durum bu rengin iki ayrı anlama sahip olduğunu; fakat her ikisinde de aynı anlamı, yani saflık ve temizlik içerdiğini göstermektedir. İkicisinde ölen kimsenin her türlü kötülüklerden arındırılmış olarak toprağa verilmesi söz konusudur. Beyaz, Çin ve Japonya'da da hem kutsal evliliği hem de ölümü çağrıştıran renk olarak değerlendirilir. Aynı durum Türkler için de söz konusudur. Beyaz renk, bazı ülkelerde krem rengine dönüşür ve beyaz ile sarı kısmen örtüşür. Beyaz genellikle birçok rengin yanındadır ve ışığı onlarla birlikte paylaşır. Sarının bazı tonları ile beyazın bazı tonları zaman zaman ayrım yapılamayacak kadar örtüşürler. Sarı renk, beyaz renk üstünde veya yanında etkileyici bir hal alırsa da renklilik etkinliğini aza indirir.

Anlamlarına bakılınca beyaz teslimiyet, yeşil güvenlik ve sarı tedbir aynı zamanda ikaz gibi anlamlarda da kullanılmıştır. Bunun nedeni de rengin kendisinde gizlidir. Örneğin, beyaz iddiasızlığı, katıntısızlığı ve tamamen saflığı; yeşil bitki bolluğu olan yörelerde gizlenme olanağını sarı ise çok olduğu çöl veya steplerde gizlenme olanağından yoksun hallerde tedbirli olmayı gerektirir.

Genel olarak, gökkuşağı renkleri bir arada eşcinselleri, yeşil ve siyah çevrecileri, kırmızı komünistleri, sarı liberalleri, mor ise feministleri nitelemektedir.

Eski Mısır'da bir dönem kötü güçleri uzaklaştırmak için mavi renkli nesneler kullanılmıştı. Aslında mavi renk ve çivitin önemli bir vatanı da Mısır'dı. Ortaçağ'da ise mavi kutsallaştırılarak Meryem'in elbisesine en uygun renk olarak seçilmişti. Bunun nedeni göğün mavi olmasındandı. Mavi renk, hâlbuki Ortaçağın başlarında Avrupa'da bir dönem dışlanmıştı. Eski Germen (Alman) kabileleri savaşa giderken yüzlerini mavi boya ile boyamaktaydılar. Bu da korku ve nefret uyandırırken mavi rengin uzun süre kullanılmamasına neden olmuştu.

Geçmişe bakıldığında Paleolitik çağda mavi ve yeşil renklerin kullanılmadığı görülür. Eski devirlerde ekseriya kırmızı, kahverengi, sarı aşı boyası ve siyah vardır. Bu renklerin boya maddelerinin kolay elde edilebilmesinden dolayı sıkça ve rahatlıkla kullanılmışlardı. Pilinus'tan edinilen bilgiye göre, Yunan ve Roma resimlerinde de beyaz, sarı, kırmızı ve siyah kullanılmıştır. Demek ki Paleolitik dönemden sonra renk konusunda çok yavaş ilerleyen aşamalar kaydedilmiştir.

Siyah matem rengi olmasının yanında her renkle uzlaştığı için sıkça diğerleriyle birlikte kullanılır. Ağırbaşlı bir görüntüye sahip olan siyah, doğuda mutluluk simgesi sayılmıştır. Kırmızı, eski Roma'dan beri aşkın ve güçlülüğün rengi sayılmıştır ve bu anlamını halen devam ettirmektedir. Yeşil, huzur veren bir tabiat rengidir ve bu nedenle de daima aranan bir renk olmuştur. Ortaçağ'da kadın giysilerinde yeşilin önemli bir yeri olmuştur. Sarı renk ise dönemsel varlık göstermiş, bazen çok ihtişamlı etki bıraktığı için yüksek zümrelerce kullanılmıştır. Bazen de sarı renkli odada insanın sinirlendiği, bebeklerin çok ağladığı gözlemlenmiş ve ona karşı çıkılmıştır. Buna rağmen Rus Çarı (Büyük Petro) odasını sarı kehribarla kaplatmıştır. Eski Mısır'da beyaz ve sarı renk belki çöl imajlı olmasından kadın vücuduna çok yakıştırılıyordu. Bu nedenle mezar odalarının duvarlarındaki resimlerde kadın kıyafetleri ağırlıklı olarak bu renklerle resmedilmişlerdir.

> "Dünya şemasında Türklerde sarı renk, merkezin rengi olarak kabul edilmiştir. Toprağın, yani yaşanan ülkenin rengidir. Bu nedenle yer unsuruyla bağlantılıdır… Hükümdarlık ve hâkimiyet simgeciliğinde bu rengin önemli olması daha çok Çin mitolojisinden kaynaklanır. Sarı, Çin'de M.S VI. Yüzyıl'da imparatorluk rengi olarak kabul edilmişti. Bundan dolayı sıradan kişilerin sarı renkli giysiler giymeleri yasaklanmıştı; dinsel anlamda egemen kişiler olan din adamları da sarı elbiseler giyebilmekteydiler" (Çoruhlu, 2002, s.193-194).

Din adamlarının da sarı veya Hint sarısı elbiseler giymek zorunda olduğu Asya'nın Hindistan bölgelerinde, tanrı Krişna'ya yakıştırılan ve var oluşunu ulusal sembol saydıkları doğanın katıntısız ürünü, sarı renge olan tutku nedeniyleydi. Bu rengin malzemesi mango ağaçları veya bir dönem kutsal ineklerdi. Kutsal ineklerden elde edilen ürünlerdi.

> "Öte yandan Sarı, Türklerde olduğu gibi Çinlilerde de merkez kavramıyla ilgiliydi. Eberhard'a göre bu muhtemelen Gobi Çölü'nden gelen lösle örtülen Kuzey Çin toprağının renginin sarı olmasıyla ilişkiliydi. Merkez ve hükümdar simgeciliğine bağlı olarak sarı aynı

> zamanda ünlenme ve ilerlemenin de simgesiydi. Bu nedenle sarı ejderha iyiye işaretti. Hâkimiyet simgeciliği için geçerli olan pek çok şeyde olduğu gibi sarı renk dinsel nitelikli kişiler içinde dinsel anlamda güçlülüğü ve hâkimiyeti ifade eder. Buna en güzel örnek Anadolu Alp-erenlerinden olan XIII. Yüzyıla ait bir Türk kahramanına Sarı Saltuk denilmesidir" (Çoruhlu, 2002, s.194).

Batıdakinin aksine Çin'de çok sevilen ve ayrıcalıklı bir yere sahip olan sarı renk, Türk kültüründe de burada olduğu gibi merkez kavramıyla ilişkilendirilir.

Türklerde sarı rengin Şamanizm kökenine dayalı olarak sembolleştirilip dünyanın merkezi kabul edilir ve bu bir inanç olarak yer alır. Şamanist inancına göre Sarı Albastı veya Albıst adlı koruyucu bir ruhun varlığı kabul edilir. Bu geniş konu içerisinde Şamanist geleneği birçok kültürel faaliyeti etkilediği görülür. Bazı Türk destanlarında sarı atın kurban edilmeside Şamanist geleneği ile bağlantılı olarak sürdürülmüştür. Sarı rengin önemi ayrıca Türkmenlerin sarı keçeden külah giymeleriyle de önemli olduğu kabul edilir. Dedekorkut destanlarında geçen Selcan hatun'un sarı elbise giymiş olması Türklerin sarı renge verdiği önemi gösterir.

Eski Türk uygarlıklarında renklerin yönleri gösterici bir anlamı vardı. "Hun'larda kuzey kara, güney al, batı ak, doğu kır; Göktürk'lerde kuzey yağız (konur), güney doru (koyu boz), Uygur abidelerinde kuzey kara, güney kırmızı, batı ak doğu kök yeşil" gibi renkler yönlerin dili sayılıyordu" (Nerimanoğlu, 1996, s. 72). Ak renk, kara renk, kızıl kırmızı renk, gök renk ve mavi renk, yeşil renk ve al renk tanımlanırken sarı renge de bir yer ayrılıyordu. "Sarı renk güneşin rengi ve alametidir. Ona göre bazı estetikçiler bu rengi ferahlandırıcı ve parlaklık ve aydınlık remzi gibi değerlendirmişler ve onu ilim, marifet, zekâ, akıl ve hakikat timsali bilmişlerdir" (Hey'et, 1996, s.60).

Sarı renk mevsimsel yorumunda ve doğayla örtüşmesinde sonbaharı, sararan meyve ve yaprakları simgelediği için bir anlamda hastalık ve ölüm rengi de sayılır. Aslında ölümü yapay olarak simgeleyen renk siyahtır ve insanlar da geleneksel olarak yaslarını siyah renkli giysi veya siyah kurdelelerle belirtirler. Ancak bu değerlendirmelerin zıttı olarak ilkbaharda açan çiçeklerin renkleri ve bilhassa sarı renkleri yeniden doğuşun simgesi sayılır. Buna bağlı olarak insanların tutkuyla bağlandığı çiçekler, bitkiler, kuş ve hayvanlar ile mücevher sayılan taşlar mutluluk simgesi olarak sevilirler.

Renk sadece plastik sanatlar, mimari ve modada değil sözlü ve yazılı sanatlarda da yer almaktadır. Edebi eserlerde, şiirde, müzikte, sinemada rengin önemli bir yeri vardır. Renk imgesel bir tanım olurken insan duygu ve düşüncelerini renkler aracılığı ile anlatır. Türk edebiyatında sarı renge olan tutkunun da aşırı önem taşıdığını görmek mümkündür. Birçok eser incelediğinde yazarların sarı renge olan tutkularının en çok tabiata öykünme, aşka özeni, hüzünlü ve lirik yorumsal arayışlara olduğu görülür.

Ahmed Hâşim'in "Ruhum" şiirinde ölü havuza düşen sarı ve kuru yaprak, ayrılığın ve hüznün simgesidir:

"Hicrân-ı muhitât ile solmuş, sarı, çıplak

Râkid, ölü bir havza düşen bir kuru yaprak" (Hâşim, 2001, s. 105).

Ahmed Hâşim'in "Hazan" şiirinde de "Ruhum"daki gibi ayrılığı simgeleyen sarı yapraklar, "çöl" ve "hasta güneş" ifadeleriyle hastalığı ve ölümü ifade eder:

"Yorgun, sarı yapraklar uçar bir kuru daldan,

Bir hasta güneş ufka döker sâye-i ma'den" (Hâşim, 2001, s.115).

Güneşin battığı akşam saatleri yorgun, hasta ve bıkkın insanı karamsarlığa iter. Çocukken hasta annesiyle Dicle nehrinin kenarında yürüyüşe çıkan Ahmed Hâşim, "Nehir Üzerinde"de "Hazan" şiirindeki gibi sarı rengiyle güneşin batışını ve kişileştirdiği akşamın hastalığını ifade eder. Işığın yansımasıyla kendi ruh hâli arasında benzerlik kurar:

"Akşam... sarı bir hasta semâ... bir gam-ı meçhûl...

Sisler gibi tutmuş yine sâhilleri eylül,

Bir hüzn-i müzehheb gibi durgun yine Dicle

...

Mübhem sarı yıldızları bir leyl-i hazânın" (Hâşim, 2001, s.120).

Sanatçı kişiliğinin yanı sıra edebiyatla da yakından ilgilenen Bedri Rahmi Eyüboğlu, renklerle olan bağını şiirlerine de aktarmıştır. "Kiraz Ayı Geliyor" isimli şiirindeki ifadeler, renklerle anlamlandırılmıştır. Bedri Rahmi'nin şiirlerinde renk olgusu

genellikle doğa ile özdeşleştirilmiştir. Sarı renk yaprak, bulut, gül, güneş gibi doğaya ait kavramların anlamlandırılmasında yerini bulur:

"İçimden geçen yollardan birinde koşuyorum

Sarı gül kokuyor.

Sarı gül kokan bir yolda koşuyoruz

İçimiz yemyeşil, içimiz mosmor.

Karşımızda bir bulut uçuyor: Altın tozundan

Atlarımız yemyeşil bir söğüt dalından koşuyoruz

Kiraz ayı geliyor!" (Eyüboğlu, 1995, s.47).

Sabahattin Kudret Aksal'ın "Sabah Güneşi" şiirinde ise güneşin başta yapraklar olmak üzere çevredeki her şeye yansıyan ışıltısı neşeli bir ifadeyle anlatılır:

"Sabah güneşi düşmüş ağaçlara

Yapraklara

Yapraklarda sarılara

Mavilere morlara turunculara" (Aksal, 1995, s. 94).

Attilâ İlhan'ın "ocak, gece" şiirinde, bir kişinin aynada kendisine bakarken zamanın hızla geçtiği ve ölüme hızla yaklaştığı anlatılır. Saatindeki akreple yelkovanın bir rakamı değil de, saflığı bozulmuş sarı ile kırmızı renkleri göstermesi ölümü simgeleyen unsurlardır:

"Eğildim saatime baktım

Yalnız akreple yelkovan

Kaybolmuş rakamları

Zaman sızıyor camından

Yeşile çalar bir sarı

Fosforlu bir kan" (İlhan, 2004, s. 56).

Ahmet Muhip Dıranas'ın "Sonbahar" şiirinde sarı renk ölümü, hastalığı ve yok oluşu simgeler:

"Artık, karanlıkların içine gömülmekteyiz.

Bulutlar sarartacak alnımızı biraz daha;

Karasevdalarını türkülüyor uzaklarda

Çıplak kalan ağaçlar, sürüsüz çoban ve deniz

...

Ve sen, güneşi altın bir manto gibi giyerek,

Eteklerinde bir yaprak nehri sürükliyerek

İlk yağmurlar altında ve son çiçekler üstünde

Oynar gibisin bu göçebe düğününde..." (Dıranas, 2005,s. 55-56).

Sonbaharın dile getirildiği yukarıdaki şiirlerde sarı rengin şiirsel serüveni ve genel olarak edebiyatta olumlu olarak mutlulukla, olumsuz olarak ise hastalık ve ölümle ilişkilendirildiği görülür. Dökülen yaprakların ömürlerin bittiğini, rüzgârın uğultulu sesinin insanda hüzünlü bir duygu yarattığını, hastalığı ve ölümü simgeleyen mevsimin renklerinin kışın habercisi olduğunu hissettirmesi edebiyatta da rengin simgesel bir dilinin olduğunu göstermektedir.

Mehmed Rauf'un "Eylül" (1901) romanında da Suad için eylül, "hüzün ve matem" ayıdır. Hayatın son demlerinin, yaza duyulan özlemin, biten aşkın ve ölümün habercisidir. İnsafsız rüzgâr ve inatçı yağmur, başta sararmış yapraklar olmak üzere her şeyi çürüttüğü gibi onu da çürütecektir.

Edebiyatta olduğu gibi sinemada da renklerin simgesel anlamlarından ve görselliklerinden yararlanılmıştır. Alfredo De Villa'nın "Yellow" (2006) filminde, babası gibi ünlü ve başarılı bir dansçı olmak isteyen Amaryliss'in (Sarı Çiçek) hayatının bir kesiti anlatılır. Sarı unsurların sık sık yer aldığı filmde, söz konusu renk Amaryliss'in çalıştığı gece kulübündeki lâkabıdır. Sarı, kimi zaman dansı, kimi zaman da bağışlamayı simgeler.

Zhang Yimov'un yönetmenliğini yaptığı "Hero"da (2002) ise renkler, bölümler halinde simgesel anlamlarıyla filmi tam bir görsel şölene dönüştürmektedir. Kırmızı,

mavi, yeşil, beyaz ve sarı renklerden oluşan bölümler simgesel mesajlara da hizmet etmektedir. Bölünmüş olan altı krallığı birleştirmek ve tek hükümdar olmak isteyen Qin kralına karşı diğer krallıklardan gönderilen suikastçıların konu edildiği filmde sarı renk diğer renklerden daha üstün bir nitelik kazanmaktadır. Gerçeğin ortaya çıktığı ve hükümdarın hayatta kaldığı bölümde sallanan sarı bayrak hükümdarın hayatta kalışını müjdelemektedir. Zaferin bu renkle simgeleştirilmesinde elbette Çinlilerin sarı renge duydukları tutkunun önemli bir yeri vardır. Çin'in hükümdarlık rengi olan sarı, bu bölümde de simgesel anlamını pekiştirerek hâkimiyeti nitelemektedir.

Türk halk sanatında da sarı rengin önemli bir yeri vardır. Bugün yaygın olan "Sarı Gelin" türküsü buna güzel bir örnek oluşturur. Bu türkü üç ülkede kendi dil veya lehçeleri ile söylenmiştir. Geline yakıştırılan veya gelinin kendine ait olan sarı rengi, ona nitelik kazandırmış ve türküye konu edilmiştir. Beatles grubunun 1968 yılında bestelediği ve hala popüler olan "Sarı Denizaltı" şarkısında denize duyulan hayranlıkla güneşe yolculuk edenlerin hikâyesi anlatılır. Sarı deniz altı umudu nitelerken mutluluğa giden bir araç olarak tasvir edilmiştir.

Sarı kelimesi, atasözleri ve deyimlerde de farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılmıştır.

Sarı kelimesinin geçtiği atasözleri:

"İneğin sarısı toprağın karası"nda kaliteyi;

"Sabır acıdır ama sonu sarı altın"da sabrın sonundaki mükâfatı;

"Sarı saman vaktinde altın olur"da hem değersiz hem de değerli öğeleri;

"Sarı altının olacağına sarı samanın olsun" atasözünde ise ürünün, sarının nitelediği değerli madenden daha önemli olduğu vurgulanmaktadır.

Deyimler:

"Sarı yağ ile yağlayıp kuyruk yağı ile dağla" deyiminde işkenceyi;

"Sarı çizmeli Mehmet Ağa"da bilinmeyen bir şahsı;

"Sarı Yahudi"de maddiyata düşkün kişiyi;

"Sarı buğdayları verdik, sarı gelinleri vermedik"te yiyeceği ve onu yapanları;

"Yüzü sararmak"ta ise hastalığı nitelemektedir.

2.7. RENGİN FENOMENİ

Işık renkleri ile boya renkleri, renk terminolojisi içerisinde birbirleriyle bir anlamda örtüşseler de kullanım metotları ve maddi değerleri itibari ile farklılık gösterirler. Işığın ayrışması ile oluşan renklerin veya ışıktan faydalanılarak elde edilen renklerin kalıcı özelliği olmadığı halde boyalarla elde edilen renklerin kalıcı özellikleri vardır. Bunlar boyanın maddesine bağımlıdırlar ve bu nedenle de maddesel özellik taşırlar. Renkler bir arada bulundukları sürede de değer kazanırlar. Sarı renk de, hem başlı başına renk olarak etkilerini hem de diğerleri yanında fenomen özelliklerini gösterir. Boya renkleri veya pigmentler nerede ve nasıl kullanılmış olursa olsun renk fenomenine bağlı özellik taşırlar. Bu nitelikler başta endüstriyel ürünler olmak üzere kullanılan her durumda olsa da bilhassa sanat eserlerinde büyük anlam ifade ederler. Eğitim sürecinde de dikkat edilmesi gereken çok farklı niteliklere sahiptirler. Bunlar genel olarak rengin kendi içyapısı ve kullanım özellikleridir. Işık-renk ilişkisinin İ. Newton ile açıklanması sonrası, sanatta renk ve boya düzeneği üzerine o güne kadar bilinenleri aşan ve yenilik taşıyan teoriler geliştirilmiştir. Bunlarda amaç, boyanın renk fenomeni olarak sadece onun görselliği ile yetinilmemesi, aynı zamanda onun düzeneklerinde bilimselliğe ulaşmasıdır.

Renklerin anlam ve derinliğini belirlemek için birbirlerini tamamlayan teoriler ortaya atılmıştır. Bu teorik açıklamalarda örneğin, piramidal, dairesel, konik gibi sistemlerle renk grafiği düzenlemeleri yapılmıştır. Bunların, eğitim aşamasında öğrenilmesinin büyük önemi vardır.

Renk strüktüründe, renklerin ahenginin önemi vardır. Ahenk valör, ritim, modle, sıcak-soğuk gibi değerler bütünüdür. Renklerin birbirlerini etkilemeleri, bununla dengeli ve canlı kompozisyonların ortaya çıkması, genel anlamıyla armoni oluşturur. Bu olay zorlayıcı bir metot içermez sadece sanatçının bilgi, sezgi ve birikimleri ile olan tercihlerine göre düzenlenir. Renkler, müzik notaları gibi bir arada ve birlikte eser üretmenin önemli elemanıdırlar ve bu vasıflarıyla da eserde akort özelliği taşırlar. Sıcak-soğuk düzeneği bir ritim oluştururken ortaya çıkan ahenk düzeneğe katkı sağlar. Bunların uygulanmasında renk pasajları da yapılırken nesnelerin modle

etkisi ortaya konulur. Armoni adı altında bazı elemanlar değerlendirilmiş olsa da diğerleri de bunlara eşlik eder. Örneğin, sıcak-soğuk düzeneği gibi. Bu konular ilkel dönemlerde problem yaratmamıştır; zira sanatçının böyle bir endişesi olmamıştır. O dönemlerde renkle resme hayatiyet kazandırmak ve görsel etki yaratmakla yetiniliyordu. Armoni atlası içerisinde birbirleriyle uzlaşma söz konusu değildi. Gelişen süreçte sanatsal değerlere göre ise bazı değerler yanında tonlamada ara tonların doğru yer alması yerine tonlama kontrastına önem verilmesi gerekmiş ve böylece tonlama değil de renk değerleri ön planda tutulmuş, kontrast ve komplamanter renklerin doğru düzeneği önemli hale getirilmiştir. Bunlardan da anlaşılacağı gibi renk ve birçok sanatsal elemanın eserde bütün oluşturmasıyla armoni elde edilmektedir.

Renk için boya kullanımı bilgi ve deney gerektirir. Böylece boya karışımı ile yeni değerlere ulaşıp seviyeli bir eser ortaya konulur. Açık-koyu değerler sıralanırken ve ritim oluşturulurken gam yaratılmış olur. Rengin biraz daha sıcak veya soğuk tona yönlenmesi istenilirse bu derecelendirmede ulaşılan gam, armoniyi elde etmek için de bir yol olabilir.

"Mavi" isimli eserin yazarı M. Pastoarean'ın şu sözüne katılmamak mümkün değildir. "Bir renk asla tek başına hareket etmez. Ancak bir ya da birçok renkle bir araya yada karşı karşıya geldiği ölçüde anlamını bulur, tamamen iş görür" (Pastoureau, 2005, s.13). Renkler birbirlerinin değerlerinde derece, açıklık, koyuluk, sıcaklık ve soğukluk gibi değerleri aynı ortamda veya yan yana geldikleri zaman ortaya çıkarırlar. Renk dünyasındaki değerlendirmeler de bu ölçülere göre yapılır.

Renk değerleri, esas olarak bir düzeneğin içerisinde yer alırken etkileri o düzeneğe göre ortaya çıkar. Ana renkler kırmızı, sarı, mavi ve komplemanterleri yeşil, mor, turuncu renklerin yerinde ve doğru kullanımı ile eserin taşıyıcı çatısı ortaya çıkartılır. Aynı zamanda sıcak-soğuk değerlendirmesi söz konusu olduğu hallerde sıcak sarı, kırmızı, turuncu sıcak renkleri ve bunların karşıtı olarak soğuk renkler mavi, soğuk mor ve yeşil renk düzeneği üzerinde durulur.

Beyaz rengi zemin olarak düzenlemede fon olarak faydalanılırken sanat eserlerinde beyazın renk olarak ayrı bir önemi vardır. 20. yüzyılın ikinci yarısında yapılan yenilikçi sanat eserlerinde beyaz başlı başına bir fenomen olur. Bunun önemli bir

örneğini geçmişten Delacroix'ın "İki Hintli" isimli tablosunda görülür. Başlangıçtan beri pek çok eserde ise beyaz, rengi açmak için; siyah, rengi koyulaştırmak için kullanılmıştır. Bu anlamıyla beyaz ve siyahın renk olmalarının yanında karışım malzemesi olarak da kullanıldığı görülür.

Eser armonisinin bir diğer özelliği de rengin perspektif anlayışıyla oluşturulan düzeneğidir. Renklerin sıralanması ile eserde derinlik, arka, ön ve yan planlar ortaya çıkar. Bu nedenle renk perspektifi sanat eserinde önemli bir etken oluşturur. Perspektifte, renklerin sıcaklık ve soğukluğu, tonalite farkları ve kapladığı alanlar göz önünde tutulmalıdır. Örneğin, kuvvetli renkler öne çıktığı zaman diğerlerini geri plana iterler. Sarı, turuncu ve kırmızı gibi ışıklı ve sıcak renkler planın ön boyutunu belirler. Yeşil ve mavi arka planı belirlerken gri renkler arada dolgu malzemesi olarak kullanılır. Renk perspektifinde atmosferin etkileri, renk düzeneği ile verilir. Aradaki atmosfer boşlukları renk düzeneğinde kendine has bir anlam içerir ve düzen gerektirir.

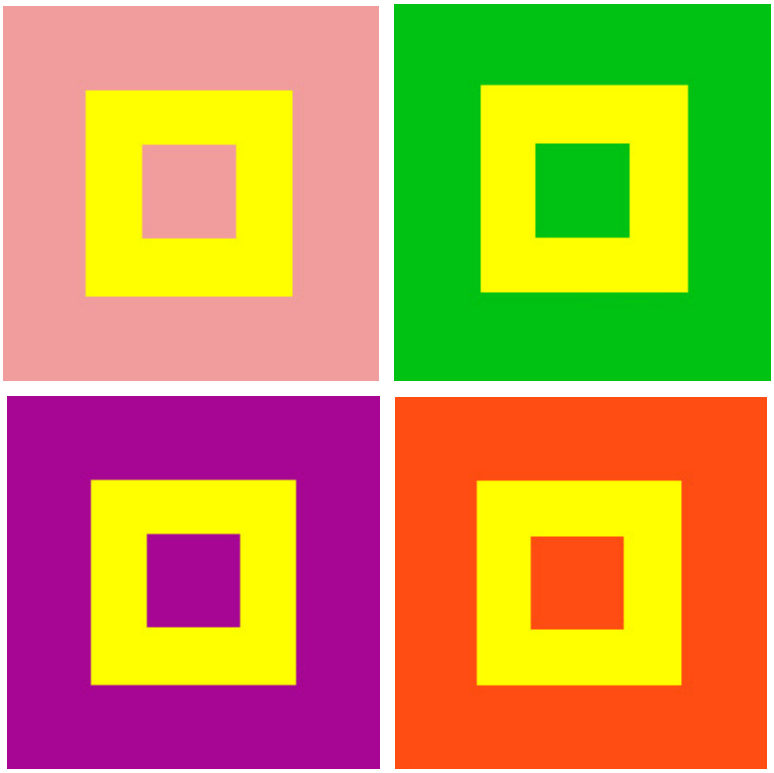
Ancak renklerin bu sıralanış biçimlerinde üzerinde bulundukları zeminin ve ilişkide bulundukları diğer renklerin de çok önemli bir yeri vardır.

> "Örneğin, sarı, turuncu, kırmızı, yeşil, mavi ve mor renkler arkada başka bir derinlik öğesi bulunmaksızın siyah bir zemin üzerinde yan yanan dizildiklerinde, kesinlikle sarı rengin en önde, morun da en arkada siyaha çok yakın olduğu, öteki renklerinde sarı ile mor arasındaki değişik basamaklarda yer aldığı görülmüştür. Deney aynı renklerle beyaz zemin üzerinde uygulandığında, renklerin yerleri tekrar değişmiştir. Önceki deneyde arkada tek kalan mor öne gelmiş, önde olan sarının arkaya gittiği görülmüştür" (İtten, 1979, s.77).

Sarı rengin fenomenine gelince başlı başına kullanılmasının yanında diğer renklerle de kurgu içinde yer alır. Diğer renklerle etkileşimi bazen gözde optik yanılsamaları yaratırken kullanımında da değişiklikler ortaya çıkarır. Bazı durumlarda tamamen katıntısız ışık etkisi verirken bazı durumlarda ise sarı boya renk etkisi verir. Örneğin, Caravaccio da tamamen ışık olarak yerini alırken Gauguin de renk olur.

> "Pembe üzerinde sarı ile sarının parlaklığı baskı altına alınır. Turuncunun üzerindeki sarı, daha açık ve saf turuncuya benzer. Her iki renk, birden olgunlaşan buğday tarlaları üzerindeki güçlü sabah güneşi gibidir. Yeşil üzerindeki sarı, aydınlık bir etki yaratır. Yeşil sarı ve mavinin karışımı olduğundan sarı onların dostları arasındadır. Mor üzerindeki sarı, oldukça güçlü ve değiştirilemez bir karaktere sahiptir. Mavi üzerindeki sarı aydınlıktır fakat etki olarak yabancı ve asidir.

Duygusal mavi, kolaylıkla sarının parlak nüktedanlığını tolere edemez. Kırmızı üzerindeki sarı, neşeli yüksek sesli bir gürültü gibidir. Onun görkemi güçlü bir bilgi ve tasdik sunar. Beyaz üzerindeki sarı, sönüktür ve parlak değildir. Beyaz onu daha aşağı pozisyona iter. Sarı, siyah üzerinde en parlak ve en agresif etkisini gösterir. Kuvveti, keskin, ulaşılamaz ve soyuttur. Sarının değişik etkileri, doğrudan sezgi olmadan genel kavramlarla renklerin açıklayıcı oranlarını tanımlama zorluğunu gösterir" (İtten, 1979, s.85).



Şekil 66. Sarı Rengin Diğer Renkler Üzerindeki Etkileşimleri

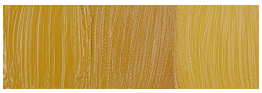
Renklerin yan yana kullanımlarında karşılıklı etkileşimlerle optik yanılsamalar meydana gelmektedir. Renklerin yan yana kullanımlarının yanında üst üste ya da karıştırılarak kullanılmasında da farklı etkiler ortaya çıkmaktadır.

"Sarı, ışığa ve sıcağa en yakın renk olarak düşünülür. Sarı ve kırmızı yayılmaya eğimliyken mavi, daralır. Her biriyle alakalı olarak yeni karışımlarla yeni anlamlar oluşur. Kışkırtıcı bir renk olan kırmızı, mavi ile karıştırıldığında baskı altına alınırken; sarıyla karıştırıldığında aktif hale gelir. Aynı değişikliklere mavi ile karıştırıldığında yumuşak hale gelen sarı ile de ulaşılır" (Donis, 1998, s.51).

Eş zamanlı kontrast fenomeninde mor yerine kırmızı-mor veya mavi mor kullanıldığı zaman sarının bu mor renk tonlarını tam olarak kendi karşıtı olan mor renge dönüştürmeye zorladığı görülür.

İsviçreli Psikolog Lüscher Max'a göre, her rengin bir anlamı ve etkisi vardır. Renkler karıştırıldıklarında etkileri de onlarla birlikte değişir. Örneğin sarı renk gevşetici, kırmızı heyecan vericidir ve bu iki rengin karışımından ortaya çıkan turuncu renk heyecanları gevşetir.

2.7.1. Sarı Renk Çeşitleri

1. Altın Sarısı 
2. Hint Sarısı 
3. Bakır Sarısı 
4. Napoli Sarısı 
5. Limon Sarısı 
6. Kadmiyum Sarısı 
7. Okr Sarısı 
8. Krom Sarısı 
9. Zinc Sarısı 

10. Titanyum Sarısı

11. Vanadium Sarısı 

12. Bizmut Sarısı 

13. Azo Sarı 

14. Hansa Sarı 

15. Flüoresan Sarı 

16. Genel olarak halk dilinde kullanılan sarı ismini içeren renk çeşitleri: Saman sarısı, civciv sarısı, başak sarısı, kanarya sarısı, yumurta sarısı, mimoza sarısı, kehribar sarısı, safran sarısı, ak sarı, kirli sarı, kara sarı, mercan sarısı, fulya sarısı, kum sarısı, havuç sarısı, kavun sarısı, kayısı sarısı, trafik sarısı, mermer sarısı, pas sarısı, topaz sarısı, açık ceviz sarısı, karamuk sarısı, sülfür sarısı.

17. Sarı renk ismini içermeyen sarı tonları: hardal rengi, limoni, mısır rengi, tarçın rengi, ten rengi, bal rengi, bakır rengi, krem rengi, kayısı rengi, fildişi rengi, devetüyü, amber rengi, Ürgüp beyazı, kazayağı, tahini.

Rengin kullanım alanları sınırsızdır ve genel olarak da güzel sanatlar, endüstriyel ürünler akla gelir. Güzel sanatlarda ve geleneksel atölye tarzı el sanatlarında önemli bir yer tutan boyalar genel olarak yağlı boya, mine, akvarel, çini ve bunlara yakın olan kolay kullanımlı malzemelerdir. Güzel sanatların boya kültürü aslında farklıdır. Örneğin, ilk kez 1841 yılında J. Goffe Rand isimli bir Amerikalı tarafından icat edilen tüp boya keşfedilmemiş olsaydı, belki doğada bire bir ışık karşısında resim yapmak yani izlenimcilik tarzı (sanat ekolü) gelişmeyecekti. Bu bilgi bile boyanın bu etkinliklerde pratik kullanım ve sanatsal faaliyetlerde taşınabilirlik içerdiğini göstermektedir.

Boyanın etkileyici olarak kullanıldığı alanlar pek çok olsa da sanat yapıtları dışında kalan el tezgâhlı veya sanayi ürünü olan kumaş ve halıların ayrı bir önemi vardır. El dokuması halıların yün çözgüleri içerisine boya pigmentleri çok iyi nüfuz eder. Zamanla halılar kullanıldıkça ve ışığın, nemin, çeşitli hava şartlarının etkisiyle kendisine has bir patina oluşur. Eski ve sanatlı bir halı, eğer iyi boyalarla hazırlanmış ise dünyanın en güzel sanat eserlerinden biri sayılmalıdır. İyi boyalar kullanılarak iyi dokunmuş Çin ve Hint kumaşları, ipekli ürünler dünyaca önemli üne sahip olmuşlardır. İran ve Afgan halıları, Türk kilimleri daima önemli sanat eseri olarak nitelendirilmişlerdir.

Bunlardan bahsederken özel boya ve cila kullanılmış ve pişirildiğinde de farklı bir efekt oluşturan İznik ve Kütahya çinileri ile meşhur Çin porselenlerini de unutmamak gerekir (İstanbul Topkapı Müzesi koleksiyonunda pek çok tarihi örnekleri vardır). Zira onlar, müzelerin baş eserleri arasında yer alır ve zamanının boya ve cilalarını gizli tutarken sırlarını açığa vermemektedir. Boya, cila ve mine her zaman önemini korumuş ve saymakla bitmez antik içerikli üretimlerin görüngü malzemesi olmuştur. Antonia Stradivarius kemanlarının kavuniçi bir cila ile boyandığı araştırmalar sonucu ortaya çıkmıştır. Sanat eseri ve çeşitli ürünlerde sarı renk, daima çok sevilmiş ve ona ayrı bir önem verilmiştir. Sarı, Eski Mısır'ın, Asya'nın Hint ve Çin'in geniş coğrafyasının, Korkunç İvan gibi Rus Çarlarının, eski Çin Hanlarının, güçlü Fransız krallarının iktidar rengi olmuştur.



Şekil 67. Korkunç İvan

2.8. SARI RENGİN BOYA KAYNAKLARI

2.8.1. Boya Kaynakları ve Çeşitleri

Boyanın kaynağı, kimyasal bileşkeleri ile elde edilmesinden önce yalnızca doğaydı ve bağımlılık gösteren bu kaynak çok çeşitlilik gösteriyordu. Boya malzemeleri, pigmentler eski çağlardan beri doğadan toplanan malzemelerin ya doğrudan ya da ilkel metotlarla rafine edilmesiyle kullanılır hale getiriliyordu. Toprak, ot ve ağaç kabukları, çekirdekler, meyve vs. maddeler ile çeşitli mineraller boyanın ana malzemesini oluşturuyordu.

Örneğin, renkli kayaçların ezilmesinden birçok boyar madde elde diliyordu. Ezilen renkli mineral veya kayacın yağa yatırılarak çözümlenmesi bekleniyordu. Bunlar ya doğrudan kendi rengini bırakıyor ve böylece tek bir renk ortaya çıkıyor ya da aynı kayaçtan birden fazla renk elde ediliyordu. Örneğin turmalinden siyah, kahve, pembe ve mavi renk elde edilmektedir. "Orpimentten sarı, zincifreden kırmızı, krokoitten turuncu, kalkopiritten yeşil, hematitten kırmızı, molibdenitten gri renkler elde ediliyordu" (Symes, , 2005, s.32). Renkli topraklardan faydalanılması da kayaçlara uygulanan yöntemlere benziyordu.

Bazı hayvanlardan ve onların bazı ürünlerinden ise boya yapımında doğrudan faydalanılıyordu. Deniz kabukları eziliyor, bekletiliyor ve üzerlerindeki renkler bir sıvı içerisinde toplanıyordu.

Bitkiler ise boyanın en önemli kaynakları arasında yer alır. Bunlardan boya elde edilmesi mordanlama usulüyle yapılır ve diğerlerinden daha farklı bir metot uygulanır.

Boyar maddeler çok yönlü fayda sağlanan kaynaklar olmuştur. Boya kaynaklarının doğrudan boya elde etmek için kullanılmalarının yanında sihirli faydalarının da olduğuna inanılıyordu. Bunlar arasında doğrudan tıp veya alternatif tıp için kullanılma söz konusuydu ve eski çağlardan günümüze ulaşan süreçte bunlar sürdürülmüştü. Özellikle bitkilerin, tedavi yöntemlerinde ilacın ya doğrudan ham maddesi ya da esas bileşikleri arasında yer almakta olduğu görülür. Tıpta önemli yer tutar ve birçok tedavide, sorun varsa eğer organizmanın işlevsellik kazanmasında,

insanın estetiğiyle ilgili çalışmalarda rol oynar. Boyanın ham maddesi sayılan doğal malzemelerin pek çoğunun sağlık konusunda faydalanılan ürünler olduğu tarih boyunca bilinmekte ve uygulanmaktadır.

> "Örneğin Romalı hekim Galenos aşı boyalarının insanda peklik verici özelliği olduğunu, kökboyalarının sarılığı iyileştirdiği, sarı zırnıkın saç dökülmelerini önlediğini, hematit'in kan dindirici olduğu ve üstübeçin ilaç yapımında kullanıldığını bildirir" (Delamare ve Guineau, 2008, s.32).

Safranın da birçok hastalığa iyi geldiği ve ilaç olarak kullanımın çok eskiye dayandığı bilinmektedir. M.Ö. 1600 yıllarına dayanan Minos Uygarlık dönemine ait fresklerde tedavi amaçlı kullanıldığı görülmüştür.



Şekil 68. Safran Toplayanlar Freski, Minos uygarlık Dönemi, Xeste3.

Gıda maddelerinin korunmasında, pazarlamasında, ambalajlı sunumunda da önemli bir yere sahiptir. Renk ve boya malzemelerinin ticari ve kimyasal değeri, tüm hizmetlerin yanında modada bilinen işlevselliği çağımızın gereğidir. Ürünün tanıtılarak daha cazip bir hale getirilmesinde, korunarak bozulmadan taşınabilmesinde ve uzun ömürlü olmasında boya ve renk işlemlerinin önemle uygulanmakta olduğu bilinmektedir. Onun ham maddesinin kaynağı, rafinesi ve kullanım metotları bugün bilimsel yöntemlerle sürdürülmekteyse de doğal

yapısındaki gizleri halen varlığını korumaktadır. Bu kaynakların bir kısmı eski bilgilere dayanmakla beraber halen yenilerinin araştırılması önem arz etmektedir.

Neolitik devir insanı, doğadan en kolay yollarla elde edebildiği boyaları kullanıyordu. Bu boyalar genelde siyah, sarı aşı boyası ve kırmızıydı. Tarım kültürüne geçilince yeni ihtiyaçlar ortaya çıktı. Kilim, halı, keçe, yün, elyaf ve deri gibi çeşitli malzemeler boya maddesiyle zenginleştirilerek kıyafet ve ev eşyası yapılmaya başlandı. Bu eşyalar, ister doğrudan boyanmış malzemeden yapılsın isterse sonradan boyanmış olsun boyaları bazen çok uzun ömürlü olsa da parlaklık, dayanıklılık, açıklık, koyuluk ve şiddet gibi özellikleri itibariyle bazen zayıf kalıyordu. Boyar maddeler aynı zamanda gerek dini törenlerde birtakım inançlar çerçevesinde gerekse savaş sırasında korku salmak ve birlik oluşturmak için vücut boyamada da kullanılıyordu. Antik çağ öncesi boya elde ediliş kaynakları, uzun bir süre gelişim göstermeden devam ettirilmiş ve aynı malzemeler bölgelere göre çeşitlilik göstererek kullanılmaya devam edilmiştir.

Boya ve renk sanatsal ürünler, sanayi ürünleri, gıda maddeleri ve tıbbi hizmetler için geniş bir alanda kullanılmakta ve kullanılış yerlerine göre değişim göstermektedirler. Sanatsal ürünlerde palet üstü tüp, kutu ve sprey boyalar; sanayinin üretim dallarında tıp, gıda, tekstil ve tarım maddelerinde kullanılan boyalar; genel olarak kullanılan makyaj malzemeleri ve çeşitli eşyaların boyaları gibi. Dünyadaki gelişim sürecinde yeni ihtiyaç duyulan kullanım alanlarına ilaveten elektronik, bilişim, iletişim gibi yeniliklerle boya malzemelerinin yelpazesi genişlemeye devam etmektedir.

Boyanın kimyasında izlenecek yollar kısaca şunlardır:

1. Aramak, bulmak veya almak
2. Toplamak veya üretmek
3. Dövmek, öğütmek veya ezmek
4. Kaynatmak veya batırıp yatırmak
5. Katmak, seçmek, karıştırmak, süzmek ve eklemek

6. Derecelendirmek, sınıflamak elde edilen sonucu farklı yer ve ortamlarda (sıcak-soğuk, ışık-karanlık, kuru-nemli) bekleterek sonuç elde etmek için teste tabi tutmak.

Renginden faydalanılan maddeler genel olarak şunlardır:

1. Bitkisel boyalar

Safran, cehri, kırmızı ot kökü, palamut çanağı, asma yaprağı, kına, çilek, karamuk kökü, ceviz, meyan kökü, kök boya, bakam ağacı, tütün, kuşburnu, şeftali çekirdeği, indigo vb.

2. Toprak boyalar

Ürgüp beyazı, sarı kil, aşı boyası, çamur, kireç vb.

3. Kayaçlar

Deniz kıyısındaki kayaçlar, çökel kayaçlar, magmatik kayaçlar, volkanik kayaçlar, mermer, kireç taşı, kömür ve mineraller vb.

4. Fosil boyalar

Petrol, siyah is, deniz kabukları, kemik, katran, akma ve göz taşı, bitki fosilleri, hayvan fosilleri vb.

5. Madeni boyalar

Bakır, çinko, kurşun vb.

6. Hayvansal boyalar

Böcekler (kırmız), deniz canlıları (murex), gübre, yağ, hayvan idrarı (Hint sarısı) vb.

7. Modern boyalar

İsleme, filim, ışıklı pano, makyaj boyaları, gıdada kullanılan tıbbi boyalar vb.

8. Sanayi boyalar

Yağlı boya, plastik boya, lak, cila, matbaa mürekkebi, inşaat harcı boyaları vb.

9. Mine, lak, varak, tombak vb.

2.8.2. Bilinen Önemli Sarı Boya Kaynakları

2.8.2.1. Kök Boya

Kökboyasının hangi yollardan elde edildiği birçok kaynakta farklı anlatılır. Bunun sebebi ise bitkisel boyaların hemen hemen pek çoğuna kökboyası adı verilmesinden kaynaklanır.

Genel olarak bu boyanın nasıl elde edildiği bilgisine müracaat edilen eski bir yün boyacısı olan Kayserili M.K. şöyle açıklar: "toplanan malzemeler (genellikle bitkisel kökenli) fiçılar içerisinde biraz ıslatılarak (suya yatırılarak) uzun bir süre bekletilir. Bu süre malzemenin durumuna göre bir ay veya bir yıl olabilir. Boyası çözülmeye başlanan bitki (kök, yaprak, tohum vb.) ayrı bir kazan içerisine taşınarak ateş üzerinde kaynatılmaya tabi tutulur. Ateş için tercihen meşe odunu kullanılır ki kaynatılma sırasında onun külleri de bu malzemeye katılabilir. Bu muameleden sonra boyanmak istenilen malzeme (yün vs.) kazan içerisine konulup bir süre birlikte kaynatılır. Kaynama esnasında kontrollü olarak biraz şap malzeme ilave edilir. Daha sonrada kezzap (sülfürik asit) eklenir. Gerekli görülürse biraz tuz da konulabilir. Boya malzemesi boyanmak istenilen malzemeye iyice nüfus edip onun boyandığına kanaat getirildiği zaman temizleyici kabul edilen bir madde (sütlüğen sütü vs.) dökülür ve buna boyacılıkta mordanlama denilir. Daha sonra boyanan malzemeler temizlenip asılarak kurumaya terk edilir."

Kökboyanın kök ve meyveleri ile kırmızı, turuncu, kahverengi, sarı gibi bir çok renk elde edilebilmektedir. Değişik mordanlarla örneğin sodyum dithionitle sarımsı gri, potasyum bikromatla sarımsı yeşil, kalay klorürle sarı elde edilebilmektedir.

Kök boya elde edilmesinin benzerini birçok kaynakta bulmak mümkündür. Örneğin, eski Mısır (M.Ö. 3000'den başlayarak), Eski Mezopotamya M.Ö 2500'den başlayarak çivit boyanın nasıl elde edildiğinin benzer metotlarını yansıtır. Bu boyaların yüzlerce yıl Orta Asya, İran, Afgan halılarında kullanıldığı bilinir. Eski Mısır dönemine ait mumyalar üzerindeki kumaşlarda da kökboyanın kullanıldığı bulgularına rastlanılmıştır. Çivit boyanın, kök boyaya benzer elde ediliş şekli V. Finlay'ın açıklamalarında da yer alır: "Eğer çivit otu bitkisinin birinci yılında yeşil yapraklarını (ikinci yılda hemen hiç çivit içermez) alıp ezer, suda yumuşatır ve

mayalanmaya ve kurumaya bırakırsanız mavi bir posa elde edersiniz" demektedir (Finlay, 2007, s.288-289).

Bu genel boyama durumu pek çok boyacı tarafından benimsense de bunların dışında bazı ilavelerle de boyama yapılır. Nitekim halı ve kilimleri ile meşhur Kayseri'nin Yahyalı ilçesindeki Koreli unvanlı bir usta, parlak açık maviyi kendi yöntemleri ile elde etmiştir.

2.8.2.2. Safran (Crocus tativus), Ejderha Kanı

Sarı boyanın elde edilmesindeki temel malzemelerden birisi de safrandır. Bu bitkinin yapraklarından hem tıpta hem de boyacılıkta faydalanılır. Ayrıca gıda maddeleri üzerinde baharat olarak kurutulmuş çiçek tepecikleri kullanılır. Bununla gıda sanayinde önemli bir tat elde edilirken sarı renkli güzel bir görüntü ortaya çıkar. Bazı yörelerde tarımı yapılan safran, 20-25cm. kadar boy atar. Mor renkli çiçeklerin tepecikleri turuncu ve kırmızı bir görüntü alır.

Safran, kumaş ve kıymetli malzemelerin boyanmasında kullanılır. Aynı zamanda tıbbi özellik taşıyan bu bitki, Güneydoğu Asya'nın Budist rahipleri tarafından kutsal sayıldığı için elbiselerinin boyanmasında kullanılır. Aroması çok etkili olduğundan Eski Yunan ve Roma'da halkın topluca bulunduğu yerlerde (saray, tapınak, tiyatro, arena) iyi kokması için kullanılırdı. Bu özelliği ile parfüm sanayinin de önemli bir maddesidir. Cleopatra'nın safrandan yapılmış parfüm kullandığı ve ayrıca sağlık ve güzellik açısından safran banyosu yaptığı bilinmektedir.

> "Eskiçağlarda Yunan ve Roma medeniyetlerinde safran önemli bir boya maddesiydi. Mısır'daki firavunlar döneminde mumyalamada veya mumya sandıklarının boyanmasında kullanıldığı bilinmektedir. Romalı kadınlar safranı saçlarını sarıya boyamak için veya parfüm olarak kullanmışlardır" (Harran'da Safran Çiçekleri, 2007, s.78).

Safran en çok Anadolu, İran ve Kuzey Hindistan'da yetiştirilir. Araplar tarafından İspanya'ya ve haçlılar tarafından da Avrupa'ya taşınmıştır. Çok narin olan bu bitkinin çiçek tepecikleri elle toplanır, kömür ateşinde kurutulur. Çok narin ve hafif olduğu için yaklaşık 100.000 çiçekten ancak bir kilogram kuru safran elde edilir. Bu bitkinin sarı rengi çok etkili ve büyüleyicidir. Yurdumuzda Safranbolu ve Çukurova bu bitkinin üretim merkezleridir.

2.8.2.3. Cehri(Rhamnus)

Cehri, "Cehrigiller familyasının Rhamnus cinsinden çeşitli ağaç ya da çalılara, özellikle R. petiolaris türüne verilen ad" dır (Ana Britannica, 1990, cilt: 5, s.437).

Kuzey yarımkürenin ılıman bölgelerinde yetişmekte olan cehrinin kullanım alanlarından birisi de boya malzemesidir. Türkiye de bu bitkinin çok yetiştirildiği ülkelerden birisidir.

Bu meyvenin pek çok türü vardır. Boya malzemesi olarak kullanılan çeşitlerinin, meyvelerinden faydalanılır. Cehri, doğal olarak yetişir ve tarımı yapılmaz. Sentetik boyaların elde edilmesinden önce tabiattan toplanan bu bitkinin meyvelerinden faydalanılıyordu. Sonraları önemli bir gelir kaynağı olmaya başlayınca da İç Anadolu'nun bazı yörelerinde küçük çaplı olarak yetiştirilmeye başlandı.

Cehri, boya sanayinin yanında tıp biliminde de kullanılır. Sarı arsenik, cehri sarısı gibi boyalar zaman zaman alternatif tıpta müshil ilacı olarak kullanılmıştır. Glikoz, glaktoz gibi birçok çeşidinden faydalanırken aynı zamanda yağ ve şeker de elde edilir. Çalı şeklinde yetişir, kışın yapraklarını döker. Dıştan görünümüne bakıldığı zaman meyveleri esmer yeşil gözükür; fakat içleri sarı renklidir. Türkiye'de dikenli bir kabuğa sahip olduğu için aynı zamanda buna akdiken denilir. Bundan sarı renkli bir boya elde edilir.

2.8.2.4. Pinar

Dizanteri gibi hastalıkların tedavisinde kullanılan bu bitki kozmetik ve parfümeride de kullanılmaktadır. Çeşitli mordanlar ile civciv sarısı, hardal sarısı, toprak rengi, sütlü kahve, kirli sarı renkler elde edilir.

2.8.2.5. Muhabbet Çiçeği (Reseda Luteola)

Muhabbet çiçeği, 150 santimetreye kadar büyüyebilen yeşil renkli küt yaprakları ile ucunda başaklar halinde çiçekleri olan bir bitkidir. Bu çiçekler fildişi beyazı, yeşilimsi sarı, sarımsı kahverengi renklerde olur.

> "Boyamacılıkta, bitkinin toprak üzerinde kalan kısmının tamamı kullanılır. Bu, luteolin boyar maddesini içerir, çiçeklerse luteolin'in yanı sıra az miktarda apigenin de içerirler. Şap mordanla parlak sarı renkler elde edilir. Reseda luteola daha Romalılar zamanında boya bitkisi olarak biliniyordu ve bu bitkinin Avrupa'da XX. yy. a kadar tarımı yapılmıştır" (Enez, 1987, s.38).

Muhabbet çiçeğinin tarih öncesi dönemlerden beri tekstil boyamacılığı dışında pigment olarak freskler, tablolar ve ikonalarda kullanıldığı bilinmektedir. Helenistik ve Roma dönemlerinde yaygın olarak yetiştirilen ve boyar madde olarak kullanılan bu bitki, Roma'da rahibe elbiseleri ve gelinliklerde kullanılıyordu. Pilinius da muhabbet çiçeğinin kadın elbiselerinin boyanmasından kullanıldığından bahsetmiştir. Mısır'da çok yaygın olarak kullanılmış olan bu bitki kök boya ve çivit otu ile birlikte başlıca boyar maddeler arasında yer alıyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nda da büyük öneme sahip bu bitki el dokumacılığında önemli bir yere sahipti.

2.8.2.6. Sütleğen

"Bitkinin toprağın üzerinde kalan tüm kısımları boyama yapmak için elverişlidir. Sütleğen, sarı quercetin boyarmaddesi içerir" (Enez, 1987, s.47). Quercetin, açık sarı veya limon sarısı rengindedir. Bakır sülfat ile mordanlandığında kükürt sarısı, potasyum bikromat ile mordanlığında ise hardal sarısı renk elde edilir.

2.8.2.7. Zırnık (Orpiment)

Zırnık (arsenik sülfür), sarı elde etmek için kullanılan bir çeşit topraktır. Kaynarcalarda ve hidrotermal damarlarda bulunur. Sarı renkli tabii arsenik sülfür minerali, limon sarısı renginde çok zehirli bir maddedir. Bu maddenin zehirli olması onun dikkatli kullanılmasını gerektirir. Zehirli olduğundan dolayı yerini kadmiyum sarısına bırakmıştır.

Zırnık daha önceleri kral sarısı adı ile kullanılırdı. Zehirli olmasına rağmen doğuda erken kullanılmaya başlanmış, batıda ise kullanımı 18.yy bulmuştur. Ünlü ressam Van Dyke, sarı arseniği kullanan başlıca sanatçılardan biridir.
Romanya, İsviçre ve Türkiye'de Hakkâri kaynaklarına bolca rastlanan yerlerdir.

2.8.2.8. Aşı Boyası (Okr)

Demir oksit içerikli, toprakla karışım sonucu oluşan ve toprak niteliğinde bir boyadır. Bu boya, demir madeni ocaklarının üst katmanlarından elde edilir. Nedeni ise demirin zamanla kimyasal bozulmaya uğraması ile toprakta renkli bir katmanın oluşmasıdır. Bu boya, topraktan elde edilince yabancı maddelerden temizlenir, bunun dışında önemli bir rafineri işlemine tabi tutulmaz. "Aşı boyasının bileşimindeki bu özellikleri ile (bilhassa kırmızı aşı boyasının) pusulanın ibresini hareket ettirdiği bilindiğinden," (Finlay, 2007, s.51) sanat eserlerinin devrinin tanımlanmasında büyük olanaklar sağlamıştır.

Tarihte bilinen en önemli kaynağı, Anadolu'dur. Antikçağ'da Anadolu'nun muhtelif yerlerinden elde edilen boya, Kuzey Anadolu'daki Sinop limanından batıya ihraç ediliyordu. Yunanistan ve İtalya'da birçok işte kullanılan bu boyanın adına ihraç edildiği liman nedeni ile Sinoplu denilmiştir. Bugün birçok yerde bu boyanın izlerine rastlanılır. Elde edildiği ocaklara göre birbirine yakın ancak farklı tonlar gösterir. Bunlar sarı, gri ve pembe renklerdir. İtalya'da Rönesans dönemi fresklerinde Anadolu'dan ihraç edilen bu boyanın kullanıldığı bilinmektedir.

> "İtalya'nın Pisa şehrinde Müseo Dele Sinopie yani Sinop Müzesi bulunmaktadır. Rönesans dönemi başlarında İtalya'da fresk taslakları Sinop'tan getirilen özel bir toprakla hazırlanmış. Büyük fresk ustalarının hazırladığı bu taslaklardan 58'i bugüne dek korunmuş ve müzeye alınmış. Kırmızıya çalan sarı renkte, İtalyanların ocra adını verdiği bu toprak Sinop da hala çıkartılıyor, Samsundaki bakırcılar tarafından kullanılıyormuş" (Milliyet, 1996).

Batıda tapınakları boyamak başta olmak üzere birçok işte kullanılırken diğer yerlerde ve ülkemizde derinin renklendirilmesinde, sürülerin işaretlenmesinde ve bazı sanayi malzemelerinde kullanılmaktadır. Batıya ihracı sırasında nasıl paketlenip korumaya alındığı bilinmemektedir, ancak nemden ve kirden korunması esastır. Halkın önemli gelir kaynaklarından olan aşı boyası, Avustralya'da da yerlilerin gelir kaynaklarından sayılıyordu. "Papunya'nın kuzeyinde McDonnel sıradağlarında 700 milyon yıllık beyaz ve sarı boya katmanı olduğu bilinmektedir" (Finlay, 2002, s.72).

Aşı boyası, eski kıtaların önemli gelir kaynağıydı. Birçok ülke bunun ticaretini yasaklamış ve krallığın malı haline getirmişti. 16.yy. da İngiltere ve İtalya arasında savaş sebebi bile sayılmıştı. Batılıların, başlangıçta Sinoplu daha sonraları Sinoper

dedikleri bu boyayı, ilkel kabileler ışığın sembolü ve doğrudan tanrının büyük lütfu kabul ediyorlardı. Tamamen doğal olan bu boya ateşin, güneşin tabi rengi ve ilkel kabilelerin idolüydü.

Aşı boyasının, güzel sanatlarda da önemli bir yeri olmuştur. Hatta İtalya'nın bir eyaleti, Latince aşı boyası anlamına gelen Ombra-Umbrik olarak isim yapmıştır. Ancak bu ismin nasıl bir kökenden geldiği bilinmemektedir ve bu noktada kökboyası ile bir karışıklık da söz konusudur. Hint kırmızısı, Rubai ağacı kökünden elde diliyordu. Romalıların, gladyatörleri bununla boyadıkları rivayet edilir. Bu rengin açık tonu hem kökboyası hem de aşı boyası ile örtüşmektedir.

2.8.2.9. Hint Sarısı

Hintlilerin dünyaca meşhur bu sarı renginin tarihi, elde ediliş metotları başlangıçtan beri gizli tutulmuştur. Hint sanat eserlerinde kullanılmış olan bu etkileyici sarı renk, acaba nasıl bir kaynaktan elde ediliyordu? Tarih boyunca ülkenin endüstri ürünlerinde, duvar resimlerinde, minyatürlerinde milli ve dini bir unsur olarak kabul edilerek kullanılmıştır. Tanrı Krişna'nın giysileri bu renkle betimlenmiştir. İngiltere'nin sömürgesi olan Hindistan'dan koliler halinde İngiltere'ye gönderilen bu boya maddesi orada da sır olarak gizleniyordu. İngilizlerin, kolonilere gönderdikleri görevlilerin çantalarında nedense bu boya bir miktar bulunduruluyordu. Boyanın elde ediliş şekli hakkında bilgi tahminlere dayandığından buruk ve kötü kokusu üzerinde duruluyor ve onun hakkında bir ip ucu elde edilmeye çalışılıyordu.

> "Yurt içinde saklanan veya dışarıya gönderilen koliler içerisinde sıkıştırılmış yuvarlak toplar halinde bulundurulan Hint sarısı, aslında toz şeklinde, yumuşak, hafif ve süngerimsi bir yapıya sahipti. Neden yapıldığı bilinmemekle beraber ilk önce mango yaprağı ile beslenen ineklerin veya develerin sidiğinden elde edildiği tahmin edilmekteydi. Hatta bu durum, Bengal yöresinde hayvanlara iyi davranılmadığı anlamına geldiği için bir ara yasaklanmıştı" (Finlay, 2007, s.192).

Hindistan'da rahipler ve yardımcıları beyaz, sarı ve kavuniçi renkli elbiseler giyiyorlardı. Bu seçim belki tanrı Krişna'nın sarı renkli giysilerinin bir versiyonuydu. Rahipler kavuniçi renk giyerken adaylar sarı rengi giyiyorlardı. Hint tanrılarından

"Şiva, Parvati ile bir mango ağacının altında evlenmişti ve yapraklar bugün bile evlilik çadırlarını süslemek için kullanılır" (Finlay, 2007, s.200).

Mango ağacı ve yaprakları Hint kültüründe önemli ve kutsal bir yere sahiptir; ancak bu bitkinin yapraklarının yenilmesi sonucu hayvan sidiğinin sarı renk boya elde etmek için kullanılmış olma olasılığı, çok önceleri denenmiş olabilir. Hint sarısının temel kaynağı mango ağacı olduğuna göre onun daha değişik metotlarla elde edilmiş olduğu düşünülmelidir. Hint zamkı ve arsenik aslında zehirli bir maddedir ve M.S 8.yy. dan beri sarı rengin cevheri olarak kullanılmıştır. Ülkeye Kamboçya'dan ithal ediliyordu ve İngilizce gamboge olarak söyleniyordu. "Sert bonbon şekeri gibi yumuşak bir parlaklığı vardı ve kuru kulak kiri rengindeydi" (Finlay, 2007, s.205).

Sarı rengi çok etkileyici olduğu için Hint ve Çin sanatlarında aranılan bir malzemeydi. Garcinra Hanburi'den (mango ailesinden uzun bir ağaç) geliyordu ve bu ağacın kauçuk benzeri reçinesinden elde ediliyordu. Esas Hint sarısı, bu Hint zamkıdır. Aynı ağaçtan elde edilen bu zamk öğütülüp rafine ediliyordu. Su ile ezilince sulu boya, özel bir yağ ile karıştırılınca yağlı boya elde ediliyordu.

2.9. RENGİN EĞİTİM ALANINDAKİ YERİ VE SARI RENK

2.9.1. Işık-Renk ve Renkle Eğitimin Önemi

Sanat, tasarım ve düşünce yapısının anlatımsal bir öğesi olup karmaşık ve aynı zamanda şaşırtıcı bir özellik taşımaktadır. Sanat düşünme, algılama, imgelem ve ritim yaratma gibi eylem bütünlüğüdür.

Sanat eğitimi bireyin yetişmesini öngörürken sanatla eğitim duygu ve düşünce bağlamında kişisel etkinlikle kendi kendisiyle yarışarak ifadelendirme öğesi olarak çözümsel yolu açar. Öğrenme kapasitesinin gelişiminde ve yetenek potansiyelinin ortaya çıkartılmasında önayak olur. Bu eğitim, kendine has bir metot içerir. Sadece yaratılan ürünle yetinmeyip çok yönlü etkinlik gerektirir. Dinleme, arama, seyretme, araştırıp tespit etme, yorumlama gibi etkinliklerle ve bunların bir laboratuar gibi uygulamaları ile yerine oturtulması gerekir. Böylece zihinsel gelişim sürecinde duyu, algılama, imgelem eğitimi sağlandığı gibi sanat eserinin değerlendirilmesi (yorumsal)

için kültürel birikim de sağlanmış olur. Sanat eğitimi dersleri, birçok dersin uygulanmasında bir alan ve hizmet oluştururken tamamıyla ayrı bir etkinlik olarak da görülmelidir.

> "Sanatın görme, duyma, duyumsama, düşünme, sezme yetilerinin bütünlüğünden süzülen bir ileti olduğunu göz önünde tutarak sanata bir 'görme biçimi' olarak yaklaşır, sanat eğitimini her şeyden önce 'görme' eğitimi olarak düşünürsek, o zaman sanat eğitimi doğal olarak eğitim bütünlüğü içinde yerini bulacak, eğitimin vazgeçilmez bir parçası olacaktır" (İpşiroğlu ve diğerleri, 1994, s.16).

Renk ve sanat eğitimi, çocuğun zihinsel gelişiminde, kavrama gücü, zekâ ve algılama gücünde önemli bir yer tutar. Onun, beceri konusunda başarısını ortaya koyar.

Öğrenciye sunulan alanlar, onlara bireysel kullanım için yeni ufuklar açar. Aksi halde çizmek, boyamak, biçim oluşturmak sadece bir sanat eğitimi kuramı halini alır. Oysa burada kullanılan dil ve beceri, yeni piyasa koşullarına da uyuma hazır olabilmektedir. Örneğin moda, grafik, iletişim, animasyon, elektronik ve optik etkinliklere hazırlanmış bir elemanında, bir ölçüde temel alt yapısını oluşturabilir. Tıp ve mimarlık da bunun içerisinde yer alır.

Resim, çocuğun iç dünyasının bir yansımasıdır. Renk ve onunla oluşturulan biçim, çocuk resminde ifadelendirilme, görünenlerinin ötesine geçerek onun iç dünyası hakkında imajlar sunar.

> Piaget "resim yapmak çocuk için simgesel bir oyundur. Çocuğun bu oyunda ortaya koyduğu şey, onun duygusal ve düşünsel yaşamıyla ilgili imgeleridir. Çocuğun uyum sağlaması gereken toplumsal, nesnel gerçekler dünyası ile, çelişkileri, istekleri, sevinç ve tedirginlikleriyle bir iç dünyası vardır. Birinciyi ortak anlatım aracı olan dil ile anlatabilen çocuk ikinciyi bu dil ile anlatamayabilir" der (Kırışoğlu, 2002, s.57).

Bu noktada çocuk dil ile anlatamadığını çoğu zaman resimleriyle anlatmaktadır. Eğitimle yaptırılan resimler çocuğun okul, aile ve dış ortamdaki sorunlarının ipuçlarını verir ve bununla gerektiğinde çözümsel arayışa ulaşılır.

Okul öncesi veya ilk dönemlerde serbest çalışmaya önem verilerek ve müdahale edilmeyerek onun kendisini tanıtmasına ortam hazırlanır. Böylece biçim ve renk seçimi, çocuğun sosyal yaşantı boyutunu doğru değerlendirmede önemli bir rol oynar. Bu etkinlikler, kişilik değerlendirmesinin de önemli ipuçlarını verir. Çocuk, küçük

yaş dönemlerinde sözlü ifade ile kendisini ve isteklerini anlatmada güçlük çeker, henüz bir mantık gelişimi söz konusu değildir. Bu nedenle de sanat eğitimi etkinlikleri bu konuda tasarım gücü olarak büyük olanaklar sağlar. Çocuk resimlerinde biçim ve renk, onun duygularının çözümünde işe yarar. Ancak çocuk resimleri son derce karmaşık olduğundan seçme, yaratma ve yorumlama henüz aşamasız bir seviyededir. Çocuk yaşı gereği yeterli mantık kullanmazsa da denetimli bir çalışma yaptırıldığında belli bir amaca ulaşılabilir. Tüm bunlara rağmen çocuğun resmi, onun dünyasının deşifre edilmesi için tam güven sağlamayabilir. Bu etkinlikte çocuğun hayal dünyasının önemli bir yeri vardır. Resimle ifadelendirme, çocuğu yorumlamada bütünün bir parçasıdır.

Ancak elbette tek başına resme bağlı bir yorum yapılmamalıdır. Çocuk resminin kliniksel değerlendirmesini, S. Freud kuramsal hale getirmiştir. Resmi, bilinçaltının yansıması olarak görür. Bazen onu içgüdüsel dürtü olarak kabul ederken istek, dürtü ve korkuların açıklanmasında önemli bulur.

2.9.2. Çocuk Resminde Evreler ve Renk kullanımı

2.9.2.1. Karalama Evresi

2-3 yaş arasındaki bu dönem, çocuğun beyin ve kol koordinasyonu ile yaptığı karalamalar evresidir. Çocuk kâğıt üzerine kalem veya boyalarla anlamsız çizgiler çizer ve kâğıdı karalar. Bu karalamalarda kontrol ve nitelendirme yoktur. Ancak çocuğun yaşı, aile kültürü, cinsiyet farklılığı ve özel gelişmişlik durumlarına göre seviyesini aşan farklı sonuçlar elde edilebilir. Çocuk hoşuna giden rengi kullanır ve renk konusunda belli bir seçim yapmaz. Bundan da anlaşılıyor ki çocuk renk ile bağlarını ifadelendirmede bir mantık yürütemez.

2.9.2.2. Şema Öncesi Dönem

Çocuk, bu dönemde artık çevresiyle daha yakından iletişim kurmaya çabalar ve bu durum, resimlerine da yansır. Yaş ilerledikçe figürler, evler, çevre, doğa vb. artık daha gerçekçi olmaya başlar.

Karalama evresinde üç ana renkle yetinen çocuk artık bu dönemde "siyah, beyaz, turuncu, yeşil, mor gibi renkleri de ister" (San, 1977, s.100.). Renk tercihlerinin artmasına rağmen bunları figür veya nesnelerle özdeşleştirme çabasına girmezler. Renkleri sadece istedikleri için kullanırlar ve tamamen özgür davranırlar. Renklerle nesneler, figürler ya da doğa arasında ilişki kurmazlar ve tamamen bilinçsiz, keyfi olarak istedikleri renklerle tasvir ederler. Örneğin, bir kediyi mor renk ile renklendirebilirler. Ancak bu keyfi renk kullanımı belli bir takım şifresel özellikleri içinde barındırmaktadır.

> "Lawler and Lawler dört yaşlarındaki yuva çocuklarının mutlu bir resim yapmada sarı rengi kullandığını, çocuğa hüzünlü bir hikâye anlatıldığında, resmi kahverengiye boyadığını söylemiştir. Annesinin resmini yapacak olan çocuk, özellikle annesiyle sıcak bir coşkusal bağı varsa, ister istemez sevdiği rengi seçecektir" (Yavuzer, 1992 s.48).

Renkleri biçimlere fazla bağlı kalmadan tamamen duygusal veya keyfi nedenlerle seçtikleri bu dönemde, yaptıkları seçimler onların içinde bulundukları ruhsal durumu yansıtabilir.

> "Renk üzerinde incelemelerde bulunan uzmanlar, kız çocuklarının renk seçimine erkek çocuklardan daha fazla önem verdikleri sonucuna varmışlardır. Gözlemler, bazı çocukların kırmızı, sarı ve portakal rengi gibi sıcak renkleri ısrarla kullanmalarına karşılık, bazılarının da siyah, mavi, yeşil ya da kahverengi gibi soğuk renkleri seçtiklerini göstermektedir. Araştırmalarını renk konusunda yoğunlaştıran uzmanlar, sıcak renkleri seçen çocukların çoğunlukla sevecen, uyumlu ve işbirliğine önem veren kişiler oldukları, buna karşılık sürekli soğuk renkleri seçen çocukların iddiacı, çekingen, güçlükle kontrol edilebilen ve uyumsuz davranışlarıyla dikkatleri çeken çocuklar olduklarını belirtmektedir" (Yavuzer, 1992 s.52).

2.9.2.3. Görsel Şekiller Çizim Dönemi (Şema Oluşturma)

Bu dönem, ilköğretimin 1 ve 2. sınıflarını kapsar. Öğrenci gerçeği bilemez, çizemez; ancak onu sembollerle ifadelendirir. Görür, hisseder ve anlatır. Bir kural söz konusu değildir, figürleri benzetir ancak onları bir mekânda kurgulamada beceriksizdir. Ya yarı boşluklara ya da çizgi üzerine figürleri yerleştirir. Kullandığı renklerin, seçtiği konularla uyum halinde olmasını ister veya objeye uymayan keyfi seçimle istediği rengi kullanır. Renk bilinci oluşmadığından bu döneme, rengin karalama dönemi

denilebilir. Çevre bilinci ve iletişim çabası, onu renk arayışına itse de obje-mekân ilişkisi kompozisyonlarında renk daha çok öne çıkar.

2.9.2.4. Gerçekçilik Dönemi

Bu anlamlı ve gerçeğe yönelim döneminde, öğrenci ilköğretimin sonlarına gelmiştir ve yaş olarak 10-12 arasındadır. Çocuk artık kendisinin birey olduğunun farkına varır ve mantığını kullanmaya başlar. Resimlerinde anlamlı şekiller ve onlara göre seçilmiş renkler yer alır. Resimlerde bilinçli ve gerçeğe uygun bir dönem yaşamaya başlar, ayrıntıya da yer verilir. Cinsiyet ayrımı, kendini iyice belli eder. Seçilen konu ve renkler, cinsiyete göre değişiklikler gösterir. Resim yapılmadan önce çok düşünülür, kararsız kalınınca da kendine güven sarsılabilir.

Bu arayışlar evresinde çocuk yaptıkları ile yetinmez, eserleri ile doyuma ulaşamaz ve sürekli yenilenmek çabası ile arayışlarını sürdürür. Bu yaş ve sonrasında mantık öne çıkar ve yapılan işler sorgulanır. Doğrular veya yanlışlar bir mantık süzgecinden geçirilerek yargılanır. Konularda yer verilen insan figürü, bina, ağaç gibi öğeler gerçeği yansıtma çabasına sokulur. Gerçeği yönelimle bilinçsizde olsa perspektif, simetri, doğru kompozisyon ve orantı geliştirilme aşamasındadır. "renkler erken yıllardaki gibi serbestçe kullanılmaz, bu yönden de gerçekçi olma kaygısı başattır. Artık sarı ya da kırmızı yüz yerine, cilt renginde bir yüz boyamak kaygısı vardır" (San, 1977, s.104). Renklerde esas ve yardımcı, sıcak ve soğuk, tamamlayıcı ve zıt kavramlar gelişmektedir. İlköğretimin sonlarında bunlar bilimsel değil fakat mantıksal olarak bir aşamaya ulaşır. Bununla beraber artık renk kullanımı gerçeğe uygun olarak betimlenir.

2.9.2.5. Mantıksal Dönem

Mantığın ağır basmaya başladığı bu ergenlik başlangıç döneminde (12-14 yaş), objeler ve figürler aslına uygun çizilmeye çalışılır ve çizimle yaratıcılığa ulaşılmak istenilir. Birçok şeyin farkına varıldığı bu dönemde, renk kullanımı da çizimde olduğu gibi nesnelerle mantıklı bir şekilde örtüşmektedir.

Renk konusunun eğitimi, sadece ilköğretim, ortaöğretim ve yüksek öğretim kurumlarını ilgilendirmez, pek çok mesleğin ilgi alanında da yer alır. Işığın ve onunla birlikte yaşamımızda önemli bir yer tutan rengin, eğitim sürecindeki etkisi sadece sanat ve sanatsal ürünlerde olmayıp yaşamın tüm değerlerinde, sanayi ve endüstriyel ürünlerde yer alır. Işık ve renk, birbirine bağımlı olarak hayatın vazgeçilmez bir parçası ve onun mayası sayılır. Renk denilince daima onun kullanıldığı ilk yer olarak güzel sanatlar akla gelse de endüstri ürünlerinin, sanayi malzemelerinin tanıtıcı ve cazibesini arttırıcı bir etken olduğu nedense daha sonra düşünülür. Modanın başlıca elemanı olması, grafik sanatlarında reklam amaçlı kullanılması, rengin ne kadar önem taşıdığını ve etkili olduğunu gösterir. Bunun yanında sağlık hizmetlerinde yani tıpta da büyük bir öneme sahiptir. İlaç ve tıpla ilgili tanıtıcı ve belirleyici bir rol oynar. Bugün gelişmiş toplumlar, endüstri ve tıbbın boya ve renkleri ile iç içedirler. Daha önce ilkel yaşamda bilgisizce kullanılan ve sadece doğadan toplanan, elde edilen ürünlere bağımlı olarak kullanılan boya ve renk, günümüzde büyük aşamalar geçirmiştir. Bu nedenle renkle ilgili olarak eğitimin önemine çok yer verilmiştir.

2.9.3. Rengin Eğitimdeki Önemi ve Yeri

Renk, çizgi gibi bir iletişim aracıdır. Bazı sorunların çözümünde önemli ipuçları verir. Çocuk onunla kendisini, kendi dışındaki dünyaya tanıtır. Böylece imgelerini anlatma olanağı bulur. Eğer bazı psikolojik sorunlar varsa, onlar bununla dışa vurularak çözüme kavuşur ve ruhsal bozuklukların tanımı ve tedavisinde önemli ipuçlarına varılır. Resimler üzerindeki renklerin seçimi bireyin ruh halini ortaya koyar. Onun dünyasını açıklamaya ön ayak olur. Böylece klinik bir yardım sağlanmış olur. Resim ve renk, öğrencinin kişilik ve zekâ belirlenmesinde de etkilidir. Renklerin dili, ruhsal yapıyı ortaya koyar. O, birey üzerinde zaman zaman dürtü oluşturduğundan varsa eğer ruhsal problemi açığa çıkarır. Nitekim bazı problemli kimseler psikiyatri ve yaratıcılık içerisinde incelenip tanımlanmakta ve gerekli hallerde tedavi yoluna gidilmektedir.

Çocuk başlangıçta çizgiye heves sarsa da hemen renge geçer ve onunla el becerilerinin geliştirilmesinde beyin, göz, el birlikteliğinde dış dünyayla iletişim

sağlar. Bu yolla rengin etkisinden faydalanır. O, renk seçiminde zemin üzerinde daha güçlü bir görüntü elde etmek için koyu renkleri seçse de esasında en çok ışık ve onu temsil eden sarı renge eğilimlidir. Nitekim bu eğilim kıyafet seçiminde, eşya seçiminde ve onların düzenlenmesinde de görülebilir. Rengin özel işaretler olarak önemi, tanımı, etkileri, şifresel özellikleri kullanıldığı yerlere göre anlamlar yüklenir. Rengin, ışığın ve ışık-renk ilişkisinin görüntü estetiğindeki edilgenliği, anlamı, toplumsal değeri ve insan ruhuna olan etkileri eğitim sürecinde daha çok öğrenilecektir. Bunun kendine has bir sistem ve metot olduğunun her eğitimci hem fikirdir. Çalışmalarda bireyin renk tutkusu, hangi rengi ne amaçla kullandığı araştırılıp üzerinde durulur ve onun değerleri böylece anlaşılır. Ressam Van Gogh bu konuda önemli bir örnek oluşturur. O, sarı rengi çok sever, renkleri müzik tonlarına benzetir ve sarı renge tutkusuyla klinik bir vaka oluşturur.

İlk ve orta eğitim kurumlarında çizgi ve rengin yerinin çocuk resim eğitimindeki durumu üzerine çalışma yapmış olan kimselerde, birbirlerine yakın görüşlerin ileri sürüldüğü görülür. İzlenen metot ve ona göre uygulanan yöntemlerde birbirlerine benzerlikler vardır. Bu konuda nereden başlanılacağına sorusuna verilecek cevap genel olarak nokta, çizgi ve renk içeriklidir. Bu öğeler gelişim basamaklarına göre şekillenir:

1.İlk olarak çizgi ve renkle karalamalar başlar.

2.Şema öncesi dönemde çizgi ve renkler aracılığıyla nesnelerle ilişki kurmaya çalışılır.

3.Çizgi ve renkle şema oluşturulmasına geçilir.

4.Gerçekçi çizgi ve renk kullanımı aşaması yaşanır.

5.Mantıklı, ayrıntılı çizgi ve renk kullanımı aşamasına gelinir.

İleri evrelerde çevreden bilinen konuların taklit edilmesine başlanılır bu aşamada öğrenci yaratıcılıktan kuşku duyduğu için özellikle çevresindeki görsel değerleri taklide yönelir. Bu dönem kişilik gelişiminin başlangıcıdır.

Renk eğitiminin gerekliliği, kişinin kendisini ifadelendirme ve dünyasını paylaştırma isteğinden kaynaklanır. Düzen fikrinin geliştirilmesi, malzeme ve araçların doğru şekilde kullanılması ile birey diğer arkadaşlarıyla paylaşımı öğrenir. Birlikte çalışma

ruhu geliştir, kültürel yönden gelişim sağlanır. Sanat eğitimi zekâ gelişimini, el becerisini ve çevreye uyumu artırır. Bu aynı zamanda müze, sanat sergileri, hayvanat bahçesi gibi geziler ile desteklenmelidir.

Çocuk resminin yorumsal değerlendirmesi:

1.İlk önce ortamın tanıtımı yapılır ve ilkeler belirlenir.

2.Çalışma koşullarının düzenlenmesi ve zaman ayarı yapılır.

3.Malzeme tanıtımı ve malzeme kullanımına geçilir.

4.Öğrenci ile soru cevap yöntemiyle konu, amaç, malzeme ve teknik hakkında diyalog kurulur.

5.Uygulamalı çalışmalar sürdürülür.

6.Sonuçların yorumsal değerlendirmesine geçilir. Yapılan resimler üzerinde fikirler alınır ve iyi örnekler panolarda sergilenir. Herkesin bu sergilemelere katılımı teşvik edilir.

Öğrenci çalışmalarının yorumsal açıklamaları çocuğun varsa eğer kişilik sorununu ortaya koyar. Sınıf içi, okul veya okul dışı uyum veya uyumsuzlukları varsa yaşanman sorunların anlaşılmasında ipucu olabilir.

> "1905 yılında Almanya'da Kerschen Stainer, çocuk resimlerini 3 ayrı kategoride toplamıştır. Bunlar şematik resimler, görsel görünüşe göre çizilenler ve 3 boyutlu mekânı temsil eden resimlerdir. Rauma 1913'te okul çocuklarının resimlerini zaman içerisinde incelemiş ve insan figürünün resmedilmesinde birbirinden farklı 10 evre belirlemiştir" (Yavuzer, 1992, s.22).

Bizim tespitlerimize göre ise genelde 3 büyük evre yaşanılır. Birincisi saf, çocuksu, naif resim dönemi, ikincisi çevre ile iletişim aşamasında figür ve nesneleri tanıyarak betimleme aşaması, üçüncüsü ise gördüklerini taklit ve benzetme ile betimleme aşaması. Nesnelerin gerçek yapısını yakalama çabasını bu üç aşamada birey, resim yoluyla elde ederken aslında kendini ifade eder. Çocuklar duyularını, güdülerini yansıtırlar. Çizgi ve leke kullanımı ile renk seçimleri kendi dünyalarını tanıtır. Böylece çocuk, dünyasını paylaşmak ister. Öğrenci yaptıklarından keyif almaya başlayınca sanata karşı motive olmaya başlar böylece daha kontrollü bir aşamaya gelinmenin yolu açılmış olur. Bu seviyede cinsiyet farklılıklarına göre renk ve

tiplemeler değişir. Renk, figür ve konu seçiminde kişinin yaşam çevresi, coğrafi yöresi, ailevi yaşamı etkili olur. Kırsal bölge mi, dağlık ya da ormanlık bölge mi, çöl mü yaşadığı yer neresi ise bu çalışmalarına önemli bir faktör olarak yansır. Kız öğrenci resimleri, erkek öğrenci resimleri ile konu, tarz ve renk seçimde büyük farklılık gösterir.

Çocuk, resimlerinde genelde açık sarı ve turuncu renkleri sever ve tercih eder; ancak daha etkili bir görüntü elde etmek için koyu renklerden mavi ve kırmızıya önem verirken kahve ve siyahı fazla kullanmaz. Bunlardan da anlaşılacağı gibi çocuk ışık ve onun sembolü beyaz, sarı ve turuncu renklerin hayranıdır. Annesinin tenini, saçını, renklerle bezeli çiçeği, güneşi, aydınlığı, ışığı ve bunların simgesi sarı rengi sever. Karanlık ve karanlığı getiren onu gece korkutur ve çocuk genelde gecenin ve karanlığın renklerinden uzak durur. Issız, kuytu ve karanlık köşelerden uzak durur. Ayrıca ilkel toplumların, renk bilgisi ve tercihlerini belirtirken bahsedilen kural burada da geçerlidir. Çocuk, mantığı ve renk bilgisinin gelişmemiş olması nedeniyle sınırlarını aşamaz.

III. BÖLÜM

YÖNTEM

Araştırmanın bu bölümünde araştırma modeli, evren, örneklem, veri toplama teknikleri ve verilerin çözümü ve yorumlanması yer almaktadır.

3.1. Araştırma Modeli

Tezde öncelikle araştırılacak alanla ilgili literatür incelemesi yapılmıştır. 18. Yy. da İ. Newton'la başlatılan ışık ve renk üzerine ileri sürülmüş olan görüş ve tezler incelenmiştir. Işık, ışınım ve maddenin moleküler yapısının değişimi ile oluşan yeni renk anlayışı üzerine geliştirilen sanatsal etkinlikler, endüstriyel üretimler araştırılıp yorumlanmıştır. Çeşitli üniversitelerden, kütüphanelerden ve internetten araştırmalar yapılmış, orijinal kaynakların bir kısmına yurt dışından ulaşılmıştır.

Hazırlanan anket ve resim etkinliği genel tarama modeli ile değerlendirilmiştir.

3.2. Evren ve Örneklem

Evren

Araştırma evreni, İstanbul ili Kartal İlçesindeki İlköğretim kurumları 7. sınıf öğrencileridir.

Örneklem

Araştırmanın örneklemini İstanbul ili, Kartal İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü'ne bağlı Şehit Er Serhat Şanlı İ. Ö. O, Bedri Rahmi Eyüboğlu İ. Ö. O, Kartal Milli Eğitim Vakfı İ. Ö. Okullarının 7. sınıf öğrencilerinden tesadüfî yöntemle seçilen 100 öğrenci oluşturmaktadır.

3.3. Veri Toplama Teknikleri

Bu araştırmayı sonuçlandırabilmek için konuya ilişkin ulaşılabilecek tüm birincil ve ikincil kaynaklar, kitaplar, makaleler, dergiler, fotoğraflar, dialar, araştırmalar, malzeme kullanım metotları vb. incelenmiş, internet taraması ile ulaşılması güç kaynaklara ulaşılmış ve yabancı dilde olanlar Türkçeye çevrilmiştir.

Uygulama ile ilgili olarak yapılan çalışmada ise resmi ilköğretim okullarında 7. sınıf öğrencilerine renklerle ilgili kısaca bilgi verilmiştir. Ana renkler, ara renkler, sıcak-soğuk renkler… vs anlatılmıştır. Ön bilgiler verildikten sonra, geçmişten günümüze kadar olan süreçte birçok sanatçının eserlerinden örnekler gösterilmiştir. Örnekler inceletilirken renklerin kullanımlarına vurgu yapılmıştır. Renklerin sembolik kullanımları yanında ışık-gölgeci anlayışla ya da saf kullanımındaki özellikleri üzerine de düşünmeleri sağlanmış ve çeşitli örnekler üzerinde konuşulmuştur. Öğrencilerin koşullanmalarını engellemek ve anket sonuçlarını objektif olarak değerlendirmelerini sağlamak için sarı renk, özellikle ve ayrıca vurgulanmamıştır. Konu anlatımlarının ve örnek sanat eseri incelemelerinin ardından öğrenciler özgür bırakılarak diledikleri bir konuda resim yapmaları istenmiş ve renkleri istedikleri gibi, özgürce kullanabilecekleri söylenmiştir.

Resimler yapıldıktan sonra değerlendirilmek üzere toplanırken son olarak öğrencilere, ışık ve onun sembolü olarak sarı renge bakış açılarını ölçmek için 12 sorudan oluşan bir anket uygulaması yapılmıştır.

3.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmada ileri sürülen teoriler, bilimsel araştırmalar, sempozyumlar, sanat eserleri, resmi belgeler incelendikten ve konuyla ilgili her türlü araştırma yapıldıktan sonra sonuca ulaşılmıştır.

Öğrencilerin yaptıkları resimler değerlendirilmiş ve uygulanan anketin sonuçları istatistiksel olarak frekans ve yüzdeler üzerinden analiz edilmiştir. Ayrıca anket ve resimler kendi içlerinde kız ve erkek olarak ayrı ayrı değerlendirilmiş ve karşılaştırılmalı analizler yapılmıştır. Daha sonra anketlere verilen cevaplarla

yapılan resimler arasında da analizler yapılarak istatistiksel sonuçlara ulaşılmıştır. Verilerin sonuçları,

- Frekans Yüzdeleri Analizi
- Karşılaştırılmalı Analiz
- Grafiksel Analiz (Alan Diyagramı)
- Kritik Analiz (Alfa Sayısal Analiz), teknikleri ile çözümlenmiştir.

IV. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

4.1. Ankete İlişkin Genel Bulgular ve Yorum

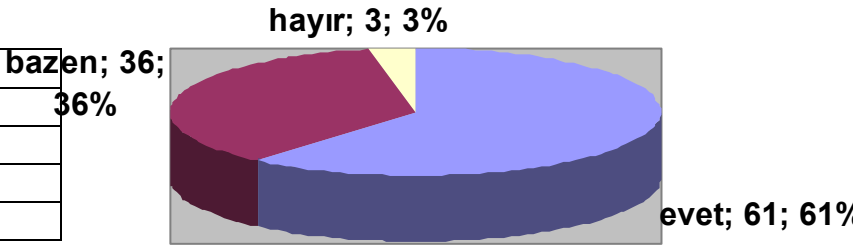
100 öğrencin katıldığı anketteki yapılan değerlendirme analizi sonucu edinilen bulgular aşağıda verilmektedir. Ankette katılımcıların özgürce ifade ve yorumda bulunmalarını sağlamak için düzenlenene isim belirtme zorunluluğu konulmamıştır.

DEĞERLENDİRME ANALİZİ

1. Sıcak renklere (kırmızı, turuncu, sarı) resimlerinizde geniş yer verir misiniz?

Tablo 1. Birinci anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı.

	Frekans	%
Evet	61	61
Bazen	36	36
Hayır	3	3
Toplam	100	100

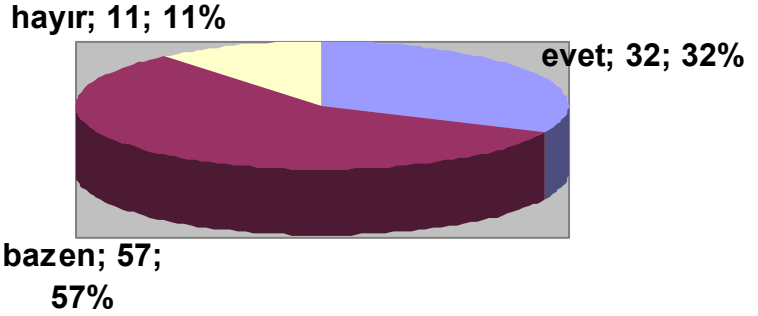


Katılımcıların %61'inin resimlerinde sıcak renklere geniş yer verdiği görülse de, %36 gibi önemli bir kesiminde bazen yer verdiği dikkat çekmektedir. Katılımcıların sıcak renklere resimlerinde çok daha geniş yer verdikleri anlaşılmaktadır.

2. Sıcak renklerle resim yapmanız istenildiğinde en çok sarı renge mi ağırlık verirsiniz?

Tablo 2. İkinci anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı.

	Frekans	%
Evet	32	32
Bazen	57	57
Hayır	11	11
Toplam	100	100

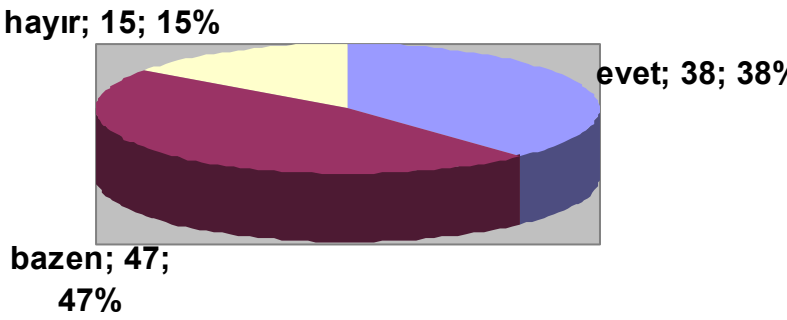


Sıcak renklerle resim yaparken sarı renge ağırlık verenlerin oranı % 32 olarak gözükse de bazen yer verenlerin oranı %57 gibi önemli bir oranda gözükmektedir. Katılımcıların resimlerinde en fazla sarı renge ağırlık vermedikleri anlaşılmaktadır.

3. Sarı renk etkileyici bir özellik olarak giysilerde, ev dekorasyonunda ve tüm günlük yaşamda size mutluluğu çağrıştırır mı?

Tablo 3. Üçüncü anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı

	Frekans	%
Evet	38	38
Bazen	47	47
Hayır	15	15
Toplam	100	100

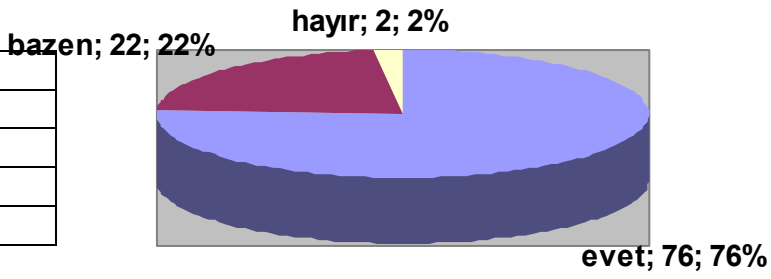


Katılımcıların %38 si sarı renkten etkilendiğini ve mutlu olduğunu bildirse de %47 gibi büyük bir kesim bazen etkilendiğini %15 gibi bir kesim ise etkilenmediğini bildirmiştir. Evet ve bazen cevaplarının hayır cevabına karşı çokluğu sarı rengin çoğu zaman mutluluğu çağrıştırdığını göstermektedir.

4. Resimlerinizde, ışıklı bir görünüm istediğinizde sarı rengimi kullanırsınız?

Tablo 4. Birinci anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı.

	Frekans	%
Evet	76	76
Bazen	22	22
Hayır	2	2
Toplam	100	100

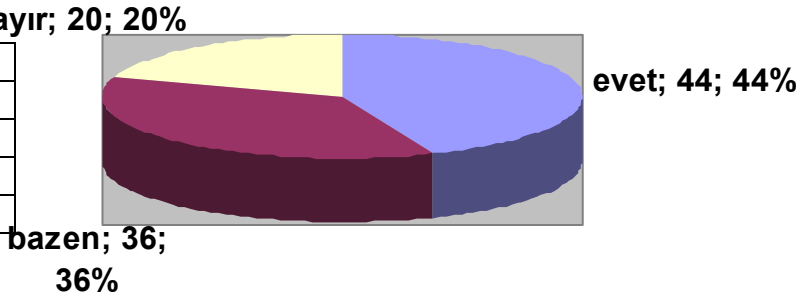


Işıklı bir görünüm istendiğinde sarı rengi kullananların oranı %76 gibi önemli bir oranda gözükmektedir. Katılımcıların %22 si ise bazen kullandıklarını belirtmektedir. Katılımcıların büyük bir kesimi sarı rengi ışık ile bağdaştırdığı net bir şekilde ortaya çıkmıştır.

5. Yaptığınız resimlerde sarı rengi en çok gökyüzünde mi (yıldız, güneş, ay…vs.) kullanırsınız?

Tablo 5. Beşinci anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı.

	Frekans	%
Evet	44	44
Bazen	36	36
Hayır	20	20
Toplam	100	100

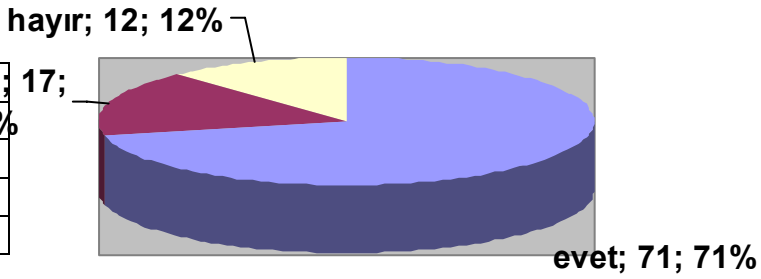


Katılımcıların %44 ü resimlerinde sarı rengi en çok gökyüzünde kullandıklarını ifade etse de % 36 gibi önemli bir kesim bazen kullandığını % 20 gibi bir kesim ise kullanmadığını belirtmektedir. Büyük bir çoğunluğun sarı rengi yıldız, güneş, ay gibi ışık kaynakları ile özdeşleştirdiği görülmektedir.

6. Işık denilince aklınıza ilk önce sarı renk mi gelir?

Tablo 6. Altıncı anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı.

	Frekans	%
Evet	71	71
Bazen	17	17
Hayır	12	12
Toplam	100	100

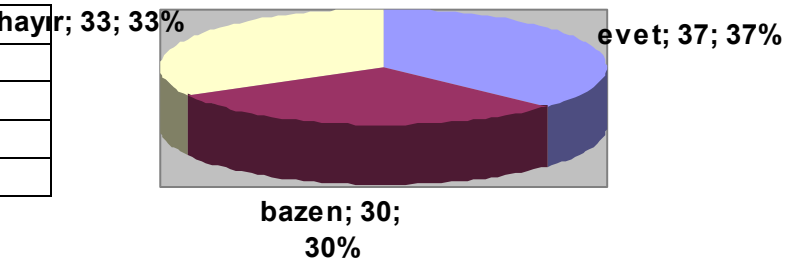


%71 gibi bir kesim ışık denilince akılarına ilk önce sarı rengin geldiğini ifade etmekte %17'lik bir kesim ise bazen geldiğini ifade etmektedir. Sonuçta sarı rengi ışığı çağrıştırdığı büyük oranda görülmektedir.

7. Size gösterilen resimlerde en çok etkilendiğiniz renk sarımıdır?

Tablo 7. Yedinci anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı.

	Frekans	%
Evet	37	37
Bazen	30	30
Hayır	33	33
Toplam	100	100

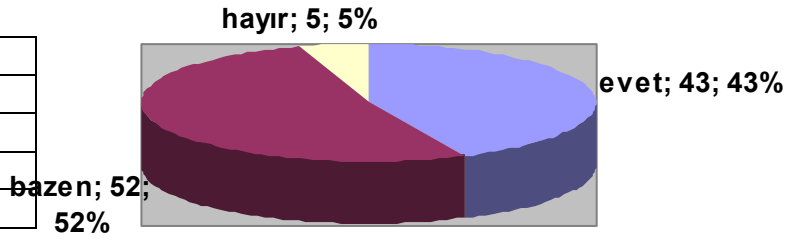


Gösterilen resimlerde en çok sarı renkten etkilenenlerin oranı %37 gibi görünse de %33 gibi önemli bir oranın etkilenmediği %30 unun ise bazen etkilendiği sonucu çıkmaktadır. Deneklerin görüşü eki valen (eş değer) dağılımlı olarak gözükmektedir.

8. Resimlerinizde sarı renge her zaman yer verir misiniz?

Tablo 8. Sekizinci anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı.

	Frekans	%
Evet	43	43
Bazen	52	52
Hayır	5	5
Toplam	100	100

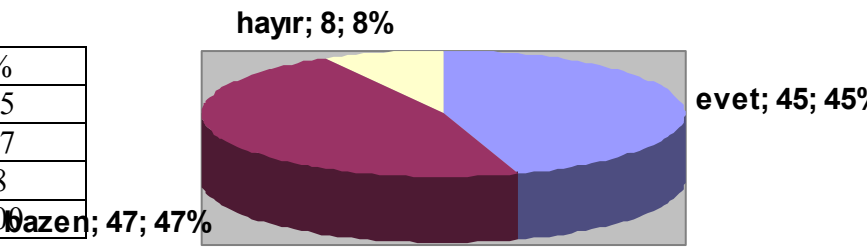


Resimler de sarı renge yer verenlerin oranı %43 olarak görülse de %52 gibi bir kesimin bazen yer verdiği sonucu ortaya çıkmaktadır. Katılımcıların sarı renge her zaman yer verir misiniz sorusuna verdikler evet ve bazen cevaplarının çokluğu ile resimlerinde genellikle yer verdikleri anlaşılmaktadır.

9. Resimlerinizde renkleri kullanırken her zaman doğaya bağlı kalır mısınız(mavi deniz, sarı güneş…vs.)?

Tablo 9. Dokuzuncu anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı.

	Frekans	%
Evet	45	45
Bazen	47	47
Hayır	8	8
Toplam	100	100

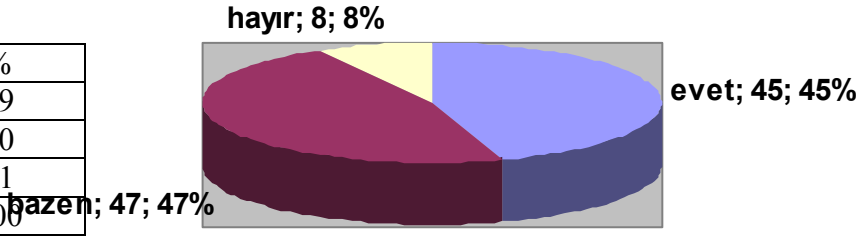


Resimlerinde renk kullanırken doğaya bağlı kalanların oranı % 45 gibi görülse de % 47 gibi büyük bir kesimi doğaya bağlı kalmadığı görülmektedir. Katılımcıların çok az bir bölümün resimlerinde renkleri kullanırken doğaya bağlı kalmadıkları anlaşılmaktadır.

10. Sarı renk sizin için dikkat çekici bir renk midir?

Tablo 10. Dokuzuncu anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı

	Frekans	%
Evet	59	59
Bazen	30	30
Hayır	11	11
Toplam	100	100

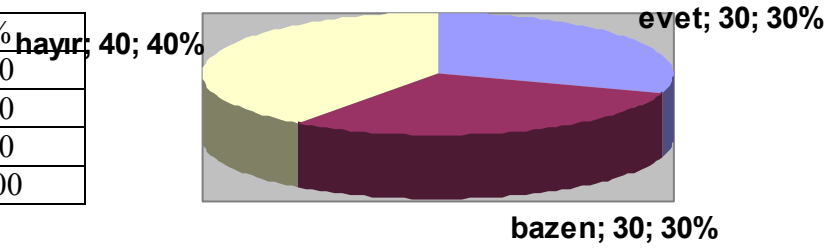


% 59 gibi büyük bir kesim sarı rengin dikkat çekici bir renk olduğunu ifade etse de %30 gibi bir kesim ise bazen dikkat çekici olduğunu ifade etmektedir. Büyük çoğunluğun verdiği evet cevabından sarı rengin dikkat çekici bir renk olarak görüldüğü anlaşılmaktadır.

11. Sarı renk sizde özel bir duyguyu ya da olayı çağrıştırıyor mu?

Tablo 11. On birinci anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı.

	Frekans	%
Evet	30	30
Bazen	30	30
Hayır	40	40
Toplam	100	100

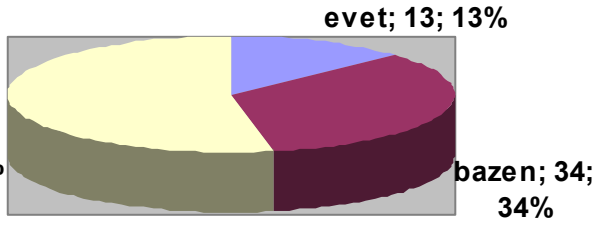


Katılımcıların % 40 ı sarı rengin özel bir duygu ya da olayı çağrıştırmadığını ifade etmekte, %30 u çağrıştırdığını, diğer % 30 ise bazen çağrıştırdığını ifade etmektedir. Katılımcıların birçoğu için sarı rengin bir duyguyu ya da olayı net olarak çağrıştırmadığı görülmektedir.

12. Kendinizi bir renkle ifade etmek isteseydiniz bu sarı olur muydu?

Tablo 12. On birinci anket sorusuna verilen cevapların frekans ve yüzde değerleri ile histogramı.

	Frekans	%
Evet	13	13
Bazen	34	34
Hayır	53	53
Toplam	100	100



Kendinizi sarı renkle ifade eder misiniz sorusuna katılımcıların %34 ü bazen % 13 ü evet %53 ü ise hayır olarak cevap vermişlerdir. Katılımcıların az bir kesimi tarafından sarı rengi kendilerini ifade etmede tercih ettikleri anlaşılmaktadır.

Genel Değerlendirme ise hedef kitleler olan Kartal bölgesindeki Şehit Er Serhat Şanlı İ.Ö.O., Bedri Rahmi Eyüboğlu İ.Ö.O., Kartal Milli Eğitim Vakfı İ.Ö.Okullarından tesadüfi örneklenen toplam 100 katılımcı ile yapılan anket değerlendirmesi sonucunda edinilen bulgular aşağıda belirtilmektedir.

- Katılımcıların %41 erkek %59 kızdır.
- Uygulamalar ve anket İlköğretim 7. sınıf öğrencilerine (14 yaş grubuna yapılmıştır.)
- Katılımcıların ailelerinin gelir durumu.

Tablo 13. Katılımcıların ailelerinin gelir durumları ve yüzdelik değerleri.

0-500 T.L	% 21
50-1500 T.L.	% 50
1500 ve üstü T.L.	% 29

- Katılımcıların ailelerinin eğitim durumu

Tablo 14. Katılımcıların anne babalarının eğitim durumlarının yüzdelik değerleri.

Eğitim Durumu	Anne	Baba
İlk Öğretim	%52	%48
Lise	%40	%37
Üniversite	%8	%15

Katılımcıların cinsiyet sayıları birbirine yakındır ve aynı yaş grubundadır. Ailelerin gelir durumu ise ağırlıklı olarak orta gelir grubundadır ve genelde malzeme e boya sıkıntısı çekilmediği görülmüştür. Görsel verilerde de görüldüğü gibi renklerin doğaya bağlı kullanılmış olması renk sıkıntısı çekilmediğini göstermiştir. Katılımcı ailelerinin eğitim düzeylerinin anneler bazında nerdeyse eşit olduğu ve ilköğretim ağırlıklı oldukları gözlenmektedir.

4.2. Kız Öğrencilere Ait Anket Verileri ve Yorumlar

55 Kız öğrencinin katıldığı anketteki yapılan değerlendirme analizi sonucu edinilen bulgular aşağıda verilmektedir. Ankette katılımcıların özgürce ifade ve yorumda bulunmalarını sağlamak için düzenlenene isim belirtme zorunluluğu konulmamıştır.

DEĞERLENDİRME ANALİZİ

1. Sıcak renklere (kırmızı, turuncu, sarı) resimlerinizde geniş yer verir misiniz?

Tablo 15. Kız Öğrencilerin birinci anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	37	67
Bazen	17	31
Hayır	1	2
Toplam	55	100

Kız öğrencilerin %67 gibi büyük bir oranı sıcak renklere resimlerinde yer verdiklerini ifade etmekte, % 31'lik gibi önemli bir kesim ise bazen yer verdiklerini

ifade etmektedir. Büyük bir çoğunluğun, sıcak renklere geniş yer verdikleri anlaşılmaktadır.

2. Sıcak renklerle resim yapmanız istenildiğinde en çok sarı renge mi ağırlık verirsiniz?

Tablo 16. Kız Öğrencilerin ikinci anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	20	36
Bazen	29	53
Hayır	6	11
Toplam	55	100

Katılımcıların % 53 gibi büyük bir kesimi sıcak renklerle resim yaparken sarı renge bazen ağırlık verdiğini, %36 gibi önemli bir kesim ise sarı renge her zaman ağırlık verdiğini belirtmiştir.

3. Sarı renk etkileyici bir özellik olarak giysilerde, ev dekorasyonunda ve tüm günlük yaşamda size mutluluğu çağrıştırır mı?

Tablo 17. Kız Öğrencilerin üçüncü anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	20	36
Bazen	28	51
Hayır	7	13
Toplam	55	100

Katılımcıların % 51 gibi büyük bir oranı sarı rengin mutluluğu bazen çağrıştırdığını, 36 gibi önemli bir kesimin ise sarı rengin mutluluğu çağrıştırdığını ifade etmekte, % 13'lük bir kesim ise çağrıştırmadığını ifade etmektedir. Sarı rengin çoğunlukla mutluluğu çağrıştırdığı anlaşılmaktadır.

4. Resimlerinizde, ışıklı bir görünüm istediğinizde sarı rengimi kullanırsınız?

Tablo 18. Kız Öğrencilerin dördüncü anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	43	78
Bazen	10	18
Hayır	2	4
Toplam	55	100

Katılımcıların % 78 gibi ciddi bir oranı resimlerde ışıklı bir görünüm için sarı rengi kullandığını, %18'lik bir kesimin ise bazen kullandığı gözlenmiştir. Işık ve sarı rengin özdeşleştirildiği açık bir şekilde görülmektedir.

5. Yaptığınız resimlerde sarı rengi en çok gökyüzünde(Yıldız, güneş, ay…vs.) mi kullanırsınız?

Tablo 19. Kız Öğrencilerin beşinci anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	18	33
Bazen	25	45
Hayır	12	22
Toplam	55	100

Katılımcıların % 45 gibi önemli bir kesimi sarı rengi bazen en çok gökyüzünde kullandığını ifade etmekte, % 33 gibi bir kesim ise sarı rengi her zaman gökyüzünde kullandığını ifade etmekte, % 22 gibi bir kesim ise kullanmadığını ifade etmektedir.

6. Işık denilince aklınıza ilk önce sarı renk mi gelir?

Tablo 20. Kız Öğrencilerin altıncı anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	44	80
Bazen	8	15
Hayır	3	5
Toplam	55	100

Katılımcıların %80 gibi büyük bir kesimi ışık denilince aklına önce sarı rengin geldiğini ifade etmekte, % 15 gibi bir kesim ise bazen aklına geldiğini ifade etmektedir. Işığın sembolü olarak ilk olarak sarı rengin akla geldiği anlaşılmaktadır.

7. Size gösterilen resimlerde en çok etkilendiğiniz renk sarımıdır?

Tablo 21. Kız Öğrencilerin yedinci anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	23	42
Bazen	16	29
Hayır	16	29
Toplam	55	100

Katılımcıların % 42 gibi önemli bir kesimi en çok etkilendiği rengin sarı olduğunu ifade etmekte, % 29 gibi bir kesim bazen etkilendiğini, yine %29 gibi bir kesim ise etkilenmediğini ifade etmektedir. Gösterilen resimlerde sarı renkten etkilenenlerin büyük bir çoğunluğu oluşturduğu görülmektedir.

8. Resimlerinizde sarı renge her zaman yer verir misiniz?

Tablo 22. Kız Öğrencilerin sekizinci anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	25	45
Bazen	28	51
Hayır	2	4
Toplam	55	100

Katılımcıların % 51 gibi büyük bir kesimi resimlerinde sarı renge bazen yer verdiğini, % 45 gibi bir kesim her zaman yer verdiğini ifade etmektedir. Kız öğrencilerin sarı renge her zaman veya bazen yer verdikleri anlaşılmaktadır.

9. Resimlerinizde renkleri kullanırken her zaman doğaya bağlı kalır mısınız(mavi deniz, sarı güneş…vs.)?

Tablo 23. Kız Öğrencilerin dokuzuncu anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	23	42
Bazen	28	51
Hayır	4	7
Toplam	55	100

Katılımcıların % 51 gibi büyük bir kesimi renk kullanırken doğaya bazen bağlı kaldığını, % 42 gibi önemli bir kesimin her zaman bağlı kaldığını ifade ettiği gözlenmektedir. Kız öğrencilerin renkleri kullanırken doğaya bağlı kaldıkları görülmektedir.

10. Sarı renk sizin için dikkat çekici bir renk midir?

Tablo 24. Kız Öğrencilerin onuncu anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	34	62
Bazen	16	29
Hayır	5	9
Toplam	55	100

Katılımcıların % 62 gibi büyük bir kesimi sarı rengin dikkat çekici bir renk olduğunu ifade etmekte % 29 gibi bir kesim ise bazen dikkat çekici olduğunu ifade etmektedir. Kız öğrenciler, sarı rengi dikkat çekici bir renk olarak ifade etmişlerdir.

11. Sarı renk sizde özel bir duyguyu ya da olayı çağrıştırıyor mu?

Tablo 25. Kız Öğrencilerin on birinci anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	19	35
Bazen	19	35
Hayır	17	30
Toplam	55	100

Tabloda eki valen (eş değer) dağılım olduğu görülmekte, katılımcıların % 35 gibi bir kesimi sarı rengin özel bir duygu/olayı çağrıştırdığını %35 gibi bir kesimin bazen çağrıştırdığını %30 gibi bir kesimin ise çağrıştırmadığını gözlemlemekteyiz.

12. Kendinizi bir renkle ifade etmek isteseydiniz bu sarı olur muydu?

Tablo 26. Kız Öğrencilerin on ikici anket soruna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	8	14
Bazen	18	33
Hayır	29	53
Toplam	55	100

Katılımcıların % 53 gibi büyük bir kesimi kendisini ifade etmede sarı rengi kullanmadığını, %33gibi bir kesimin ise bazen kullandığını, %14 gibi bir kesimin ise her zaman kullanabildiğini ifade ettiği görülmektedir. Çok az bir kesimin, sarı rengi kendilerini ifade etmede tercih ettikleri anlaşılmaktadır.

4.3. Erkek Öğrencilere Ait Anket Verileri ve Yorumlar

45 Erkek öğrencinin katıldığı anketteki yapılan değerlendirme analizi sonucu erkek öğrencilerden edinilen bulgular aşağıda verilmektedir. Ankette katılımcıların özgürce ifade ve yorumda bulunmalarını sağlamak için düzenlenene isim belirtme zorunluluğu konulmamıştır.

DEĞERLENDİRME ANALİZİ

1. Sıcak renklere (kırmızı, turuncu, sarı) resimlerinizde geniş yer verir misiniz?

Tablo 27. Erkek Öğrencilerin birinci anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	26	58
Bazen	17	38
Hayır	2	4
Toplam	45	100

Katılımcıların % 58 gibi Büyük bir oranı resimlerinde sıcak renklere geniş yer verdiğini ifade etmekte, %38 gibi önemli bir kesim ise bazen yer verdiğini belirtmektedir. Erkek öğrencilerin sıcak renklere resimlerinde geniş yer verdikleri anlaşılmaktadır.

2. Sıcak renklerle resim yapmanız istenildiğinde en çok sarı renge mi ağırlık verirsiniz?

Tablo 28. Erkek Öğrencilerin ikinci anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	14	31
Bazen	27	60
Hayır	4	9
Toplam	45	100

Katılımcıların %60 gibi büyük bir kesimi sıcak renklerle resim yaparken sarı renge bazen ağırlık verdiğini, %31 gibi önemli bir kesimin ise sürekli ağırlık verdiğini gözlemlemekteyiz. Katılımcıların sarı bazen renge ağırlık verdikleri anlaşılmaktadır.

3. Sarı renk etkileyici bir özellik olarak giysilerde, ev dekorasyonunda ve tüm günlük yaşamda size mutluluğu çağrıştırır mı?

Tablo 29. Erkek Öğrencilerin üçüncü anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	17	38
Bazen	20	44
Hayır	8	18
Toplam	45	100

Katılımcıların % 44 gibi büyük bir kesimi sarı rengin mutluluğu bazen çağrıştırdığını, %38 gibi önemli bir kesimin ise mutluluğu daima çağrıştırdığını ifade etmektedir. Büyük bir çoğunluğun verdiği evet ve bazen cevaplarından sarı rengin mutluluğu çağrıştırdığını anlamaktayız.

4. Resimlerinizde, ışıklı bir görünüm istediğinizde sarı rengimi kullanırsınız?

Tablo 30. Erkek Öğrencilerin dördüncü anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	34	76
Bazen	10	22
Hayır	1	2
Toplam	45	100

Katılımcıların %7 gibi büyük bir kesimi ışıklı bir görünüm istendiğinde sarı rengi kullandığını ifade etmekte, %22 gibi bir kesim ise bazen kullandığını belirtmektedir. Işıklı bir görünüm için sarı rengin tercih edildiği görülmektedir.

5. Yaptığınız resimlerde sarı rengi en çok gökyüzünde mi (Yıldız, güneş, ay…vs.) kullanırsınız?

Tablo 31. Erkek Öğrencilerin beşinci anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	23	51
Bazen	15	33
Hayır	7	16
Toplam	45	100

Katılımcıların %51 gibi büyük bir kesimi yaptığı resimlerde sarı rengi en çok gökyüzünde kullandığını ifade etmekte %33 gibi önemli bir kesimi ise bazen kullandığını ifade etmektedir. Erkek katılımcıların sarı rengi en fazla gökyüzünde kullandıkları anlaşılmaktadır.

6. Işık denilince aklınıza ilk önce sarı renk mi gelir?

Tablo 32. Erkek Öğrencilerin altıncı anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	28	62
Bazen	7	16
Hayır	10	22
Toplam	45	100

Katılımcıları % 62 gibi büyük bir oranı ışık denilince aklına önce sarı rengin geldiğini ifade etmekte %22 gibi bir kesim gelmediğini ifade etmekte, % 16 gibi bir kesim ise bazen geldiğini ifade etmektedir. Büyük bir çoğunluk tarafından ışık ile sarı renk özdeşleştirilmiştir.

7. Size gösterilen resimlerde en çok etkilendiğiniz renk sarımıdır?

Tablo 33. Erkek Öğrencilerin yedinci anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	17	38
Bazen	11	24
Hayır	17	38
Toplam	45	100

Tabloda eş değer yakın dağılım gözlemlenmektedir. Katılımcıların % 38 i en çok etkilendiği rengin sarı olduğunu ifade etmekte, % 24 ü bazen etkilendiğini, kalan % 38'lik kesimin ise etkilenmediği gözlenmektedir.

8. Resimlerinizde sarı renge her zaman yer verir misiniz?

Tablo 34. Erkek Öğrencilerin sekizinci anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	20	45
Bazen	23	51
Hayır	2	4
Toplam	45	100

Katılımcıların % 51 gibi büyük bir kesimi sarı renge bazen yer verdiğini, % 45 gibi önemli bir kesimin ise daima yer verdiği gözlemlenmektedir. Sarı rengin genel olarak resimlerde her zaman yer aldığı anlaşılmaktadır.

9. Resimlerinizde renkleri kullanırken her zaman doğaya bağlı kalır mısınız(mavi deniz, sarı güneş…vs.)?

Tablo 35. Erkek Öğrencilerin dokuzuncu anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	22	49
Bazen	18	40
Hayır	5	11
Toplam	45	100

Katılımcıların 49 gibi büyük ir oranı renk kullanırken doğaya bağlı kaldığını ifade etmekte % 40 gibi önemli bir kesimin ise bazen bağlı kaldığını ifade ettiği görülmektedir. Renklerin kullanımında doğaya bağlı kalındığı görülmektedir.

10. Sarı renk sizin için dikkat çekici bir renk midir?

Tablo 36. Erkek Öğrencilerin onuncu anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	27	60
Bazen	10	22
Hayır	8	18
Toplam	45	100

Katılımcıların % 60 gibi büyük bir kesimi sarı rengin dikkat çekici bir renk olduğunu ifade ettiği görülmekte, %22 gibi bir kesimin bazen dikkat çekici, %18 gibi bir kesimin ise dikkat çekici olmadığını ifade ettiği görülmektedir. Erkek katılımcılar için sarı rengin dikkat çekici olduğu görülmektedir.

11. Sarı renk sizde özel bir duyguyu ya da olayı çağrıştırıyor mu?

Tablo 37. Erkek Öğrencilerin on birinci anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	12	27
Bazen	10	22
Hayır	23	51
Toplam	45	100

Katılımcıların % 51 gibi büyük bir kesimi sarı rengin özel bir duyguyu/olayı çağrıştırmadığını ifade ettiği, % 27 gibi bir kesimin çağrıştırdığını, %22 gibi bir kesimin ise bazen çağrıştırdığını ifade ettiği görülmektedir. Erkek katılımcıların

büyük bir çoğunluğu için sarı rengin özel bir duygu ya da olayı çağrıştırmadığı görülmektedir.

12. Kendinizi bir renkle ifade etmek isteseydiniz bu sarı olur muydu?

Tablo 38. Erkek Öğrencilerin on ikinci anket sorusuna verdikleri cevapların frekans ve yüzdelik değerleri.

	Frekans	%
Evet	4	9
Bazen	16	36
Hayır	25	55
Toplam	45	100

Katılımcıların % 55 gibi büyük bir kesimi sarı rengin kendisini ifade etmediğini, % 36 gibi önemli bir kesimin ise bazen ifade ettiğini söylediği gözlenmektedir. Kendini ifade etmede erkek katılımcılar için sarı rengin büyük bir çoğunluğu tarafından seçilmediği görülmektedir.

4.4. Ankette Karşılaştırmalı Analiz (Sayısal/Alfa Sayısal)

Tablo 39. Anket soruluna verilen cevapların karşılaştırılmalı analizi.

ERKEK KIZ

		FREKANS	F%	FREKANS	F%	D %	SONUÇ
S1	E	26	58	37	67	9	Kız öğrenciler erkek öğrencilere göre resimlerinde sıcak renklere daha fazla yer vermektedir.
	B	17	38	17	31	-7	
	H	2	4	1	2	-2	
	T	45	100	55	100		

		FREKANS	F%	FREKANS	F%	D %	SONUÇ
S2	E	14	31	20	36	5	Kız öğrenciler resimlerinde erkek öğrencilere göre sarı renge bazen fazla ağırlık vermektedir.
	B	27	60	29	53	-7	
	H	4	9	6	11	2	
	T	45	100	55	100		

		FREKANS	F%	FREKANS	F%	D %	SONUÇ
S3	E	17	38	20	36	-2	Kız öğrenciler erkek öğrencilere göre sarı rengi bazen mutluluğu çağrıştırdığını ifade etmektedir.
	B	20	44	28	51	7	
	H	8	18	7	13	-5	
	T	45	100	55	100		

		FREKANS	F%	FREKANS	F%	D %	SONUÇ
S4	E	34	76	43	78	2	Kız öğrenciler ışıklı bir görünüm istendiğinde sarı rengi daha fazla kullanmaktadır.
	B	10	22	10	18	-4	
	H	1	2	2	4	2	
	T	45	100	55	100		

		FREKANS	F%	FREKANS	F%	D %	SONUÇ
S5	E	23	51	18	33	-18	Kız öğrenciler sarı renge gökyüzünde bazen, erkek öğrenciler daha fazla yer vermektedir.
	B	15	33	25	45	8	
	H	7	16	12	2	-14	
	T	45	100	55	100		

		FREKANS	F%	FREKANS	F%	D%	SONUÇ
S6	E	28	62	44	80	18	Kız örenciler ışık denilince akıllarına önce sarı rengin geldiğini daha fazla ifade etmektedir.
	B	7	16	8	15	-1	
	H	10	22	3	5	-17	
	T	45	100	55	100		

		FREKANS	F%	FREKANS	F%	D%	SONUÇ
S7	E	17	38	23	42	4	Kız öğrenciler gösterilen resimlerde sarı renkten erkek öğrenciler göre daha fazla etkilendiklerini ifade etmektedirler.
	B	11	24	16	29	5	
	H	17	38	16	29	-9	
	T	45	100	55	100		

		FREKANS	F%	FREKANS	F%	D%	SONUÇ
S8	E	19	45	22	45	-	Kız ve erkek öğrenciler sarı renge resimlerinde eşit oranda her zaman yer vermektedir.
	B	22	51	28	51	-	
	H	2	4	2	4	-	
	T	45	100	55	100		

		FREKANS	F%	FREKANS	F%	D%	SONUÇ
S9	E	22	49	23	42	-7	Kız öğrenciler resimlerinde renk kullanırken bazen doğaya bağlı kalmaktadır. Erkek öğrenciler ise daha fazla doğaya bağlı kalmaktadır.
	B	18	40	28	51	11	
	H	5	11	4	7	-4	
	T	45	100	55	100		

		FREKANS	F%	FREKANS	F%	D%	SONUÇ
S10	E	27	60	34	62	2	Kız ve erkek öğrenciler sarı rengin dikkat çekici bir renk olduğu konusunda birleşmektedir.
	B	10	22	16	29	7	
	H	8	18	5	9	-9	
	T	45	100	55	100		

		FREKANS	F%	FREKANS	F%	D%	SONUÇ
S11	E	12	27	19	35	8	Kız öğrenciler, erkek öğrencilere göre daha fazla sarı rengin özel bir duyguyu, olayı çağrıştırdığını ifade etmektedirler.
	B	10	22	19	35	13	
	H	23	51	17	30	-21	
	T	45	100	55	100		

		FREKANS	F%	FREKANS	F%	D%	SONUÇ
S12	E	4	9	8	14	5	Kız ve erkek öğrenciler kendilerinin bir renkle ifadelendirilmesi istendiğinde bu rengin sarı olmadığını belirtmektedirler.
	B	16	36	18	33	-3	
	H	25	55	29	53	-2	
	T	45	100	55	100		

NOT: Kısaltmalar: S=Soru, E=Evet, B=Bazen, H=Hayır, T=Toplam, F %=Frekans Yüzdesi, D %=Değişim Yüzdesi

* Değişim yüzdeleri ve Yorumlar ağırlıklı popülasyon olan kız öğrencilere göre alınmıştır.

4.5. Öğrenci Resimlerinde Sarı Rengin Kullanımına İlişkin Bulgular Ve Yorumlar

Hedef kitleye yaptırılan uygulama sonuçlarında;

A. Sarı renk kullanım oranı,

Tablo 40. Resim performansında sarı renk kullanım oranı ve katılımcı sayısı.

%	Katılımcı sayısı (n)
%0-%20	65
%21-%40	20
%41-%60	5
%61-%80	4
%81-%100	6
Toplam	100

Katılımcıların sarı rengi kullanım oranının %0-%20 aralığında yoğunlaştığı görülmektedir. Sarı rengin büyük bir çoğunluk tarafından kullanılmasına rağmen resmin yüzeyindeki kapladığı alanın %20 den az olduğu görülmektedir.

B. Işığın sembolü olarak sarı renk kullanımı:

Tablo 41. Sarı rengin ışığın sembolü olarak kullanım değerleri.

	n
Doğal Işık	39
Yapay ışık	22
Işık Dışında	23
Leke	13
Kullanmayanlar	3
Toplam	100

Toplam %61'lik bir kesimde, sarı rengin ışık olarak kullanıldığı gözlenmektedir. Beyaz ışığın, pek çok sanatçı tarafından sarı renkle ifade edildiği gibi çocuklarda da ışık rengi olarak sarı rengin kullanıldığı görülmektedir.

C. Sarı rengin nitelediği kavramlar

Tablo 42. Sarı rengin nitelediği kavramların değerlendirmesi

	n
Mutluluk	42
Hüzün	3
Endişe-korku	24
Hastalık	0
Diğer	28
Rastlanılmayan	3
Toplam	100

3 no'lu anket sorusunun değerlendirilmesinde sarı rengin katılımcılar tarafından mutlulukla simgeleştirilmesi %38 oranında verilmesine rağmen, resimlerde sarı renk kullanımının % 42 oranında uygulandığı görülmektedir. Sonuç itibariyle sarı, çocuk resminde büyük bir çoğunluk tarafından mutlulukla özdeşleştirilmiştir.

D.Sarı rengin biçimsel bir tasarım ilkesi olarak kullanımı

Tablo 43. Sarı rengin biçimsel bir tasarım ilkesi olarak kullanımının değerlendirmesi.

	n
Ritim	29
Koram	17
Egemenlik	19
Denge	25
Zıtlık	7
Rastlanılmayan	3
Toplam	100

Sarı rengin kullanımında, katılımcılar biçim ve denge faktörlerine ağırlık vermişlerdir.

E.Sarı Rengin Ağırlıklı Olarak Kullanıldığı alanlar

Tablo 44. Sarı rengin ağırlıklı olarak kullanıldığı yerlerin değerlendirmesi.

	n
Doğa	42
Nesne	21
Figür	11
Soyut	15
Diğer	8
Rastlanılmayanlar	3
Toplam	100

Katılımcılar sarı rengi yüksek oranda doğada (güneş, yıldız, gökyüzü…v.s.) ve daha sonra nesneler üzerinde (vazo,ev…v.s) kullanmışlardır. Soyut ve lekesel anlamda da pek çok kez kullanıldığı görülmüştür.

F.Resimde En ağırlıklı Olarak Kullanılan Renk

Tablo 45. Resimde en ağırlı olarak kullanılan rengin sayısal değerlendirmesi.

	n
Sarı	16
Kırmızı	9
Mavi	26
Yeşil	13
Mor	4
Turuncu	8
Siyah	13
Beyaz	2
Kahverengi	5
Gri	4

Katılımcıların resimlerinde en fazla ağırlıklı olarak (geniş alanlarda) kullandığı renklerin başlıcalarından biri sarıdır. Sarı rengin maviden sonra ikinci sırayı aldığı görülmektedir.

4.6. Kız Öğrencilere Ait Resim Verileri

Hedef kitleye yaptırılan uygulama sonuçlarında Kız öğrencilerin,

A. Sarı renk kullanım oranı,

Tablo 46. Kız öğrencilerin sarı renk kullanım oranları.

%	Katılımcı sayısı (n)
%0-%20	34
%21-%40	12
%41-%60	3
%61-%80	3
%81-%100	3
Toplam	55

B. Işığın sembolü olarak sarı renk kullanımı:

Tablo 47. Kız öğrencilerin ışığın sembolü olarak sarı rengi kullanım değerleri.

	n
Doğal Işık	23
Yapay ışık	10
Işık Dışında	13
Leke	5
Kullanmayanlar	4
Toplam	55

C. Sarı rengin nitelediği kavramlar

Tablo 48. Kız öğrenciler için sarı rengin nitelediği kavramlar

	n
Mutluluk	28
Hüzün	1
Endişe-korku	10
Hastalık	0
Diğer	14
Rastlanılmayan	2
Toplam	55

D. Sarı rengin biçimsel bir tasarım ilkesi olarak kullanımı

Tablo 49. Kız öğrencilerin sarı rengi biçimsel bir tasarım ilkesi olarak kullanım değerleri.

	n
Ritim	17
Koram	11
Egemenlik	10
Denge	12
Zıtlık	1
Rastlanılmayan	
Toplam	51

E. Sarı Rengin Ağırlıklı Olarak Kullanıldığı alanlar

Tablo 50. Kız öğrencilerin sarı rengi ağırlıklı olarak kullandığı alanların değerlendirmesi.

	n
Doğa	25
Nesne	9
Figür	9
Soyut	6
Diğer	5
Rastlanılmayanlar	
Toplam	54

F. Resimde En ağırlıklı Olarak Kullanılan Renk

Tablo 51. Kız öğrencilerin resimlerinde en ağırlıklı olarak kullandığı renk değerlendirmesi.

	n
Sarı	9
Kırmızı	5
Mavi	14
Yeşil	7
Mor	3
Turuncu	5
Siyah	5
Beyaz	1
Kahverengi	1
Gri	4

4.7. Erkek Öğrencilere Ait Resim Verileri

Hedef kitleye yaptırılan uygulama sonuçlarında Erkek öğrencilerin,

A. Sarı renk kullanım oranı,

Tablo 52. Erkek öğrencilerin sarı renk kullanım oranları

%	Katılımcı sayısı (n)
%0-%20	31
%21-%40	8
%41-%60	2
%61-%80	1
%81-%100	3
Toplam	45

B. Işığın sembolü olarak sarı renk kullanımı

Tablo 53. Erkek öğrencilerin ışığın sembolü olarak sarı rengi kullanım değerleri.

	n
Doğal Işık	16
Yapay ışık	11
Işık Dışında	10
Leke	7
Kullanmayanlar	1
Toplam	45

C. Sarı rengin nitelediği kavramlar

Tablo 54. Erkek öğrenciler için sarı rengin nitelediği kavramlar

	n
Mutluluk	14
Hüzün	2
Endişe-korku	14
Hastalık	0
Diğer	14
Rastlanılmayan	1
Toplam	44

D. Sarı rengin biçimsel bir tasarım ilkesi olarak kullanımı

Tablo 55. Erkek öğrencilerin sarı rengi biçimsel bir tasarım ilkesi olarak kullanım değerleri

	n
Ritm	12
Koram	6
Egemenlik	9
Denge	12
Zıtlık	6
Rastlanılmayan	0
Toplam	45

E. Sarı Rengin Ağırlıklı Olarak Kullanıldığı alanlar

Tablo 56. Erkek öğrencilerin sarı rengi ağırlıklı olarak kullandığı alanların değerlendirmesi.

	n
Doğa	17
Nesne	12
Figür	2
Soyut	9
Diğer	3
Rastlanılmayanlar	2
Toplam	45

F. Resimde En ağırlıklı Olarak Kullanılan Renk

Tablo 57. Erkek öğrencilerin resimlerinde en ağırlıklı olarak kullandığı renk değerlendirmesi

	n
Sarı	7
Kırmızı	4
Mavi	11
Yeşil	6
Mor	1
Turuncu	3
Siyah	8
Beyaz	1
Kahverengi	4
Gri	0
Toplam	45

4.8. Resimde Karşılaştırmalı Analiz (Sayısal/Alfa Sayısal)

Tablo 58. Resim performansı sonuçlarının karşılaştırmalı analizi.

		ERKEK		KIZ			
		FREKANS	F %	FREKANS	F %	D %	SONUÇ
SARI RENK KULLANIM ORANI		31	69	34	62	3	Kız ve erkek öğrencilerin sarı renk kullanım oranı %0-%20 oranı aralığındadır.
		8	18	12	23	4	
		2	4	3	5	1	
		1	2	3	5	2	
		3	7	3	5	-	
	T	45	100	55	100		

		FREKANS	F %	FREKANS	F %	D %	SONUÇ
IŞIĞIN SEMBOLÜ OLARAK SARI RENK KULLANIM ORANI		16	36	23	42	6	Kız ve erkek öğrenciler ışığın sembolü olarak sarı renk kullanımını doğal ışık olarak yorumlamışlardır.
		11	24	10	18	6	
		10	22	13	24	2	
		7	16	5	9	-7	
		1	2	4	7	5	
	T	45	100	55	100		

		FREKANS	F %	FREKANS	F %	D %	SONUÇ
SARI RENGİN NİTELEDİĞİ KAVRAM-LAR		14	31	28	51	20	Kız ve erkek öğrencilerde sarı rengin mutluluğu çağrıştırdığı gözlenmektedir.
		2	4	1	2	-2	
		14	31	10	18	-13	
		0	-	0	-	-	
		14	31	14	25	-6	
		1	3	2	4	1	
	T	45	100	55	100		

		FREKANS	F %	FREKANS	F %	D %	SONUÇ
SARI RENGİN BİÇİMSEL BİR TASARIM İLKESİ OLARAK KULLANMI		12	27	18	33	6	Kız ve erkek öğrencilerde sarı rengi biçimsel bir tasarım ilkesi olarak ritmi ifade ettiği gözlenmektedir.
		6	13	11	20	7	
		9	20	10	18	-2	
		12	27	12	22	-5	
		5	13	1	2	-11	
		0	-	3	5	5	
	T	45	100	55	100		

SARI RENGİN AĞIRLIKLI OLARAK KULLANIL-DIĞI ALANLAR		FREKANS	F %	FREKANS	F %	D %	SONUÇ
		17	38	25	45	7	Kız ve erkek öğrencilerin sarı renge ağırlıklı olarak doğada kullandıkları görülmektedir.
		12	27	9	16	-11	
		2	4	9	16	12	
		9	20	6	11	-9	
		3	7	5	9	2	
	T	2	4	1	3	-1	
		45	100	55	100		

RESİMDE EN AĞIRLIKLI OLARAK KULLANILAN RENK		FREKANS	F%	FREKANS	F %	D %	SONUÇ
		7	16	10	18	2	Kız ve erkek öğrenciler resimlerinde ağırlıklı olarak mavi ve sarı renkleri kullanmaktadırlar
		4	9	5	9	-	
		11	24	14	24	-	
		6	13	7	13	-	
		1	2	3	5	3	
		3	7	5	9	2	
		8	18	5	9	-9	
		1	2	1	3	1	
		4	9	1	3	-6	
		0	-	4	7	7	
	T	45	100	55	100		

V. BÖLÜM

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç ve Tartışma

Bu tez çalışmasında ışık-renk ilişkisi araştırılmış, sarı rengin simgeselliği yanında insan yaşamındaki önemi ve yeri incelenmiştir. Sarı rengin güzel sanatlarda ve endüstrideki etkisi ve yeri ile tüm bunların eğitimdeki önemi ve istatistiksel sonuçları ortaya konularak bilimsel çalışmalara temel olabilecek bir kaynak hazırlanmıştır. Işık-renk oluşumu incelenmiş, bilimsel bir araştırma konusu olarak ele alınmış, ışığın simgesi olarak sarı rengin sanattaki yeri ve toplumsal etkileşimleri bu çalışmayla ortaya konulmuştur. Bu bilgiler, günümüze kadar sürüp gelen görüşlerin ve deneylerin sentezlerinden elde edilmiştir. Renk ve onun bir türü olan sarının eğitimdeki yeri ise tezin diğer bir bakış açısını belirlemiştir. Bunun nedeni ise eğitimin, sürdürülen basamaklarında değişmez bir olgu olmayıp bir oluşum olması ve herkes için sonuca giden bir süreç oluşturmasıdır.

Renk ve onun bir çeşidi sarı renk, tarih boyunca itibar görmüş çeşitli sanat dalları yanında aynı zamanda sektörel olaylarda birçok üretimsel malzemenin temelini hazırlamıştır. Rengin yaşamsal önemi ilkel dönemlerde, ilkçağlarda, ortaçağda ve sonrası toplumsal yapı ve inanç faktörlerine bağlı seçimlerin yapılmasında hangi nedenlerin etken olduğu incelenmiş ve nedenleri sorgulanarak ortaya konulmuştur**.** Sarı renk ve onun çağrıştırdığı, aynı zamanda güç kaynağı sayılan altın gibi kıymetli madenler, boya üretim kaynakları ve bunların kültürel gelişmişlikteki yerleri üzerinde durulmuştur. Bunların anlamı, nedenleri ve niçin tercih edildikleri konusundaki sürdürülen çabalar incelenmiştir. Renk bilgisi ve bunun gereği olan toplumsal ve siyasal faydaların nedenleri incelenmiş, bilgi gereksiniminin olduğu sonucuna varılmıştır. Bu bilgi hem sanatsal ve hem de sektörel faaliyetleri etkilemekte olduğu kanaatine varılmıştır. Eğitim-öğretim kurumlarında aynı zamanda sürdürülmesi gerekli sanat eğitiminde rengin önemli bir bilgi kaynağı

olduğu görüşüne varılmıştır. Renk-ışık ilişkisindeki görüş ve bilgiler, topluma mal edilen renk tercihleri, sanatçıların öncü ve daha fazla bilgili olarak sanat eserlerindeki renk ve ışık imgeleri, bunların tarihi süreçte gösterdiği gelişim basamakları, sarı rengin şifresel ve simgesel özellikleri konu edilerek tespit yoluna gidilmiş ve eğitimin temel basmağında istatistiksel sonuçlar belirtilmiştir.

Renk ve ışık ile ilgili öne sürülen görüşlerin, bilimsel deneylerin sanatçıları her zaman çok etkilediği ve resimlerdeki renk kullanımlarının da bu gelişmelere bağlı olarak devamlı değişimler gösterdiği görülmüştür. Birçok sanatçının yakından takip ettiği ve etkilendiği Newton, Goethe, Chevreul gibi renkle ilgili bilimsel görüşler ileri süren kişilerin sanatta renk kullanımının rotasını ne denli değiştirdiği fark edilmiştir. Dini otoritelerin belirlediği yasaklar ve yaptırımların zorunlu tutulduğu ortaçağ ve Bizans dönemi ile bilinç altına dayalı, içsel ve spontane renk kullanımlarının ön planda tutulduğu Ekspresyonizm, Fovizm, Soyut Dışavurumculuk gibi sanat akımların dışındaki bir çok sanatçının, renkleri kullanırken bilimsel verilere ve matematiksel kurguları dayanak aldıkları anlaşılmıştır.

Sarı rengin kullanımında onun olumlu ve olumsuz sembolik anlamlarının da birçok sanatçı tarafından değerlendirildiği fark edilmiştir. Kirletilmiş sarı rengin olumsuz anlamlarda, olumsuz kişiliklerin yorumlanmasında; parlak ve açık sarıların da iyilik, sevgi, ilahi ışık gibi olumlu anlamlarda kullanıldığı anlaşılmıştır. Sarı rengin simgesel anlamları yanında günün belli saatlerindeki doğal ışık izlenimlerinde ya da yapay ışık tasvirlerinde kullanıldığı bariz şekilde görülmüştür. İster doğal ve yapay ışık olsun, ister tanrısal ışık olsun aydınlığın ve ışığın tasvirinde sarı rengin her zaman birinci rolü aldığı net bir şekilde görülmüştür.

Sarı rengin toprak kökenli kaynaklarının kolay elde edilebilirliği tarih öncesi resimlerde kullanılmasına, geleneksel el dokumalarında sıkça yer almasına vesile olurken zor yetiştirilen, çok miktarlara gerek duyulan değerli bitkilerden elde edilenlerin ise yalnızca bazı sanatçılar tarafından kullanılabilmesine olanak tanırken belli başlı sınıflara ayrıcalık ve üstünlük getirdiği görülmüştür. Bu rengin birçok hükümdar ve üst sınıf din adamları için tercih sebebi olmasında da tanrısal ışık, içsel

ışık gibi anlamlarının pekiştiriciliğinden ve altına öykünmeden kaynaklandığı aşikârdır.

Bütün bu araştırmalar ve değerlendirmeler yanında sarı rengin çocuk için ne anlam ifade ettiği ve resimlerde simgesel ve biçimsel olarak nasıl yer aldığı konusu uygulamalı olarak incelenmiştir. Yapılan uygulamalar sonucunda konu seçiminde özgür bırakılan öğrencilerin kompozisyonlarında büyük bir serbestlik, renklerin de ise parlaklık ve canlılık görülmektedir. Serbest bırakılan konu doğrultusunda, hayal güçleri olabildiğince harekete geçmiş ve özgün renk kullanımları kendilerince sorgulanıp ortaya çıkartılmıştır.

Tezin ana konusu olan ışığın sembolü olarak sarı rengin, çocuk resminde de ışık kaynağı olarak yerini almış olduğu kendini göstermektedir. Resimlerin birçoğunda sarı renk güneş, yıldız, el feneri, sokak lambası, araba farı, abajur gibi doğal ve yapay ışık kaynaklarının betimlenmesinde kullanılmıştır.

Sarı renk, elbette sadece ışığı tasvir etmede seçilmemiştir. Öğrencilerin bazıları sarı rengi insan saçında, ten renginde, çiçeklerde ve çeşitli eşyalarda kullanmışlardır.

Anket sonuçları da, yapılan resimlerle çoğu zaman paralellik göstermiştir. Bu sonuçlardan elde edilen verilerden, büyük bir çoğunluğun sarıyı sıcak bir renk olarak tanımlarken ışık ile bağdaştırdığı fark edilmektedir. Sarı renk, ışık kaynağı olmasının yanında mutluluğun ve sevincin rengi olarak da birçok öğrenci tarafından değerlendirilmiştir.

100 öğrenciye uygulanan ankette bazı sorulara verilen cevaplar karşılaştırıldığında baskın bir yüzdelik dilimin diğerlerine oranlara öne çıktığı görülmektedir. Bunlar arasında olumlu cevapların değerlendirilmesi arasında "Sıcak renklere (kırmızı, turuncu, sarı) resimlerinizde geniş yer verir misiniz?" sorusuna % 61 gibi büyük bir çoğunluğun evet cevabını vermesi dikkat çekicidir. Yine dikkat çekici çoğunluk da "Resimlerinizde, ışıklı bir görünüm istediğinizde sarı rengimi kullanırsınız?" sorusuna %76 evet "Işık denilince aklınıza ilk önce sarı renk mi gelir?" sorusuna %71 evet cevabı verilmiştir. Buradan da net bir şekilde anlaşılmaktadır ki çocuk sarı rengi, öncelikli olarak ışık ile özdeşleştirmiştir. Sarı rengin diğer bir özelliği olan dikkat çekicilik, uyarıcılık gibi anlamlarının çocuk tarafından da fark

edilmiş olmasıdır. Katılımcıların "Sarı renk sizin için dikkat çekici bir renk midir?" sorusuna % 59 gibi büyük bir oradan evet cevabı verdiği görülmektedir.

Olumsuz cevapların oranlarının yüksek olduğu iki soru da bulunmaktadır. "Sarı renk sizde özel bir duyguyu ya da olayı çağrıştırıyor mu?" sorusuna % 40 hayır, "Kendinizi bir renkle ifade etmek isteseydiniz bu sarı olur muydu?" sorusuna % 53 hayır cevabı verilmiştir.

Değerlendirilen anket sonuçları kız ve erkek öğrenciler arasında renk duyarlılığı farklılıklarının da bulunduğunu göstermektedir. Kız öğrencilerin erkek öğrencilere göre sıcak renklere resimlerinde daha fazla yer verdikleri, sarı rengi mutluluk kavramı ile daha fazla özdeşleştirdikleri, ışıklı bir görünüm istediklerinde sarı renge daha fazla yer verdikleri, ışık denilince akıllarına önce sarı rengin geldiğini belirtmişlerdir.

Erkek öğrenciler kız öğrencilere oranla sarı renge daha fazla yer verdiklerini ve renkleri kullanırken doğaya daha bağlı kaldıklarını belirtmektedirler. "Sarı renk sizin için dikkat çekici bir renk midir? Sorusuna ise kız ve erkek öğrenciler eşit oranlarda cevaplar vermiştir.

Resim değerlendirmesi sonucunda 100 katılımcının sarı rengi en çok %0-% 20 oranında kullanıldığı, %61 gibi büyük oranda sarı renge yapay veya doğal ışığın tasvirinde yer verildiği, % 42 gibi büyük bir oran ise mutluk kavramı ile özdeşleştirildiği ve en fazla doğada kullanıldığı görülmektedir. Sarı rengin biçimsel bir tasarım öğesi olarak kullanımında öğrencilerin en fazla ritim ve denge faktörlerine bağlı kaldıkları gözlemlenmiştir. Resimde en ağırlıklı olarak kullanılan mavi renkten sonra sarının yer alması da dikkat çekici bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Öğrencilerle ilgili çalışmalarda karşı cinslerin resimlerinin ayrı ayrı değerlendirilmesinde ise, anketteki bariz farklılıklara rastlanılmamaktadır. Kız ve erkek öğrencilerin cinsiyet farkı gözetmeksizin sarı rengi kullanım oranları %0-%20 arasında ağırlık gösterirken, ışığın sembolü olarak sarı rengin seçildiği gözlenmiştir. Her iki grubun sarı rengi biçimsel bir tasarım öğesi olarak ritim ve zıtlık da ağırlıklı olarak kullandığı, eşit oranlarda en fazla mavi renge ağırlık verdikleri, ikinci sırada ise sarıyı kullandıkları görülmektedir.

Değerlendirme de dikkat çeken "Sarı renk etkileyici bir özellik olarak giysilerde, ev dekorasyonunda ve tüm günlük yaşamda size mutluluğu çağrıştırır mı?" sorusuna ankette %32 oranında evet cevabı verilmesine karşılık, resimler incelediğinde bu oranın %42'ye yükseldiği gözlenmiştir.
Sarı rengin olumlu veya olumsuz anlamlarının olduğu, toplumlara göre farklı değer yargılarında yer aldığı bilinmektedir. Sanat eserlerinde ise şifresel anlamlar doğrultusunda kullanıldığı saptanmıştır. Bu çalışmanın sanat eserlerinin incelenmesi kısmında çok çeşitli örnekler verilmiştir.

5.2. Öneriler

Dünyanın birçok yerinde sanat eğitimi ilköğretimden lisans eğitimine kadar olan süreçte diğer disiplinlerle birbirlerinin devamı veya tamamlayıcısı olarak sürdürülmektedir. Öğrenciler verilen bilgileri öğrenir, değerlendirir ve uygulamasını yaparak ya bilgisini artırır ya da mesleği ile ilgili bir aşama gerçekleştirir. Renk, eğitimin her basamağında ayrı değerlendirilmelidir. Mesleki kurslarında unutulmayarak ayrı bir kategoride yer alması sağlanmalıdır. Bu nedenle geniş bir yelpazede seviyeye uygun renk bilgisine nasıl ulaşılacağının doğru saptanmasında yarar vardır.

Çağımızda insan süratle gelişim yaşarken yaratıcılığın ve bununla üretkenliğin önemi daha fazla hissedilmektedir. Yaratıcı bireylere olan ihtiyaç daha çok ortaya çıkmaktadır. Bilimsel ilkelerle çözümlenecek yaratıcılık bilgi ve akılla birlikte sürdürülmelidir. Bilim, teknik ve sanat bunda üçlü saç ayağını oluşturmaktadır. Sanat eğitimi sanatsal yaratıcılığın dar bir çerçevesinde kalmamalı ve tüm alanlarla ilgili olmalıdır.

Eğitim sisteminin yaratıcılıktan uzak kalıplaşmış şekli ve ezbere dayalı olduğu düşünüldüğünde birçok sorunu da beraberinde getirmekte olduğu görülür. Oysaki yaratıcılığın ön planda tutulduğu bir eğitim sisteminin uygulanabilirliği mümkün olduğu hallerde hedefe daha doğru ulaşılabilecektir. Sanat eğitimi yaratıcılığın gelişmesinde, çevreyle rahat iletişim kurulabilmesinde, kavramsal ve soyut düşünülmesinde ve hayal gücünün geliştirilmesinde çok önemli bir yer tutarken, renk

bilgisi de bütün bu etkileşimleri desteklemekte ve yüceltmektedir. Güncel yaşam yani realite onunla daha mükemmel bir anlam kazanır. Eğitim sistemi söz konusu olduğunda yaratıcılığın ön planda tutmasıyla bir metot geliştirilerek hazırlanmış bir sanat eğitimi programıyla, renklere bakış açılarının ve kullanımlarının birçok resimsel öğe ile birlikte farklılaşacağı bilinmelidir. Eğitim penceresinden bakıldığında ister meslek bilgisi veya kültürel gelişmişlik söz konusu olsun isterse öğrenim aşamasındaki konular olsun ezberletmek, kalıplara sıkı sıkıya bağlı bırakmak yerine kendilerini özgürce ifade edebilecekleri, ışığı, renkleri ve biçimleri diledikleri gibi kullanabilecekleri, düşüncelerini ve hayallerini rahatça ifade edebilecekleri bir eğitim yoluna gidilmelidir. Eğitim aşamasındakilerin bilhassa kültürel yapılarını geliştirmek ve sanata bakış ufuklarını genişletmek açısından bol bol eser örnekleri gösterilmeli, karşılıklı olarak eser yorumlarıyla fikirler üretilmeli, tartışılmalı, farklı disiplinlerden yararlanılmalı ve uygulamalar yaptırılmalıdır. Tüm bu uygulamalar bir metot çerçevesinde yapılırken seviye ve meslek farklılıkları göz önünde tutulmalıdır. Bunda elbette ki sanat eğitimcisine önemli görevler düşmektedir. Statik bir biçimde renk bilgisi öğretiminin başlı başına sağlam bir sonuca götürmeyeceği bilinmelidir. Ana-ara renk bilgisi, renk karşıtlıkları gibi yalnızca tanımların verildiği bir sistemde matematikleşen bir sonuç ortaya çıkacak, yaratıcılıktan uzak ve hayatın kendisine taşınamayacak yüzeysel bilgiler olarak eğitim kurumlarının duvarlarını aşamayacaktır. Bilinçsiz renk kullanımları plastik sanatların dışında da günlük yaşamda karşımıza çıkmaya devam edecektir. Örneğin kasap reyonlarına yerleştirilen kırmızı ışıklar, hastane duvarlarına boyanan şiddetli sarı tonlar yanıltıcı ve yanlış olmaktan öteye gidemeyecektir.

Renk bilgisinin güzel sanatlar ve günlük yaşamda doğru ve bilinçli değerlendirilmesi ilköğretimden lisansa ve oradan da mesleki hayata kadar her aşamada karşılaşılan bir gerçeklik olarak daima hayatın her aşamasında insanın karşısına çıkacaktır. Bunun için sanat eğitiminde önemli bir tasarım öğesi olan renge ayrı bir yer verilmesi gerekmektedir.

Eğitim kurumlarında renk konusu işlenirken karşılıklı olarak diyaloğa girilmeli, kişilerin bilgileri ve ilgileri araştırılmalıdır. Örneğin üç okulda yapılan deneylerde öğrencilere renklerle ilgili görüşleri sorulmuş, bazı sanat eserleri incelenirken birçok renkten bahsedilmiş ve örnekler verilmiştir. Ancak, bu gösterilen örneklerdeki

sanatçılar içerisinde en çok Van Gogh'un sarı rengi kullanış özgürlüğünün birçok öğrenciyi etkilediği görülmüştür. Van Gogh'un "Yıldızlı Gece" resminden etkilenen çocukların kendi resimlerinde gökyüzünü, birden çok güneş ve yıldızla bezedikleri görülmüştür. Bu da renk eğitiminde incelmenin, örnek gösteriminin, diyaloğun ne kadar önemli olduğunu göstermiştir. Bu uygulamada öğrenciye örnek gösterilen ve sanatı hakkında sorular sorulan kişi bir resim sanatçısıdır. Eğer bu uygulama eğitimin daha üst basamaklarında ve farklı bir alandaki öğrenci grubuna yapılsaydı ona göre örnekler gösterilmesi gerekirdi. Modayla ilgili bir çalışma yapılsaydı ona uygun örnekler sunulup görüşler sorulmalıydı. Sonunda da benzer fakat farklı özelliklerde sonuçlar elde edilecekti.

Örnek gösterilmeden, kaynaklar belirtilmeden, gezi ve gözlemlerle bilgi verilmeden ve üzerinde karşılıklı tartışılmalar yapılmadan okullarda uygulanan eğitim tarzı, öğrencilerin resim yaparken gökyüzüne saçaklı bir güneş, yeryüzüne iki dağ arasından akan bir dere ve dikdörtgenden bozma bir ev yerleştirmelerinden öteye gidememektedir. Oysaki yapılan uygulamada hemen hemen her çocuğun resminde başrolü oynayan güneş betimi bile konunun zengin anlatımından ve çeşitli sanat eserlerinin örnek olarak gösterilmesinden daha anlamlı bir hal almış olduğu görülmüştür. Gösterilen ve üzerinde karşılıklı olarak fikir yürütülen, çözümleme yoluna gidilen sanat eserleri, herkes gibi eğitim aşmasındakilerin de ilgisini çekmiş sanat ve renge bakış açılarını değiştirmiştir. Statik bir şekilde dar kalıpların içine sıkışıp kalmış biçim ve renk anlayışı, yerini özgürlüklere ve farklılaşmaya bırakmıştır. (Rengin günlük yaşamdaki, tekstil ve modada ki etkinlikleri buna güzel bir örnektir.) Bu değişimle birlikte sanat ve renk eğitiminin eksik ve yanlışları da fark edilmektedir.

Renk bilgisi aslında toplumun tüm kesimlerini ilgilendirmektedir. Renk bilgisinin hekimlere, mimarlara ve birçok farklı meslek sahiplerine de gerekli olduğu bilinmektedir. Mimar iç ve dış mekân düzenlemesinde, hekim hastasının ruhsal bozukluklarının araştırılmasında zaman zaman bu bilgilere gereksinim duyar.

Sonuç olarak öğretim aşamaları doğru takip edilmeli, seviyeye uygun bilgi aktarımı yapılmalı ve çeşitli uygulamalarla ilk önce motive edilmelidir. Böylece öğrenci kendine güven duygusunu geliştirecektir. Öğrencinin kendine güveni, onun

yaratıcılığının esasını oluşturur. Doğru yapılan yaratıcılık çalışmaları ise bireyin kendisini doğru ifade edebilmesini sağlar. Sanatsal çalışmalarda çevreyle ilişki kurulurken yürütülen bilinçli ve mantıksal uyum, bakmayı ve bakarken görmeyi sağlar. Bu süreçte ilke olarak yeniliklere yönelirken ilkel kalıplar aşılmalı ve çağdaş seçeneklere ulaşılmalıdır. Böylece genel olarak eğitim faktöründe önemli bir yer tutan sanat eğitimi de istenilen başarı oranında sürdürülmelidir. Yeni kuşaklar için sanatı anlayan, sanatsal öğeleri tanıyan ve sanat kurumlarıyla ilişkiyi arttıran yöntemler geliştirilmelidir. Sanat eğitimi sürecinde temel öğelerin başında gelen biçim, renk ve diğer sanatsal elemanların yaşamsal ve mesleki özellikleri ile bunların estetiksel önemleri verilirken tüm değerlerin, sanat tarihi, estetik ve felsefi görüşlerin aşamalı olarak devam ettirilmesi gerekmektedir. Renk eğitimi tek taraflı sürdürülmemeli bilgi ve beceri desteğinin daha fazla hale gelmesi için bol örnekli incelenmeler yapılmalı dergi, kitap gibi sanat dokümanları ve sergi, müze gibi sanat kurumları ile desteklenmelidir.

KAYNAKÇA

Ana Britannica. (2000). Cilt: 5,18,22. İstanbul: Ana Yayıncılık.

And, M. (1998*). Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası.* İstanbul: Akbank Yayınları.

Akbulut, D. (2006). *Resim Neyi Anlatır*. İstanbul: İstiklal Kitabevi.

Akkaya, T. & Beksaç, E. (1990). *Avrupa Resim Sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Aksakal, S,K. (1994). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Altuğ, T. (1989). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınları.

Atalayer, F. (1994). *Temel Sanat Öğeleri.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Atasoy , N. (2000). *Derviş Çeyizi.* İstanbul: T.C.Kültür Bakanlığı.

Atasoy, S. (11.01.2009). Van Gogh'un Tabloları Neden Sarı? *Hürriyet Pazar*.

Aristoteles. (1995). *Poetika.* (çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Artut, Ka. (2004). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Atakan, N. (1998). *Arayışlar.* İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Atasoy, N. (2000). *Derviş Çeyizi*. İstanbul: T.C.Kültür Bakanlığı.

Axis Ansiklopedisi. (2000). Cilt:3,4,6. İstanbul: Doğan Yayıncılık.

Ayyıldız, U. (1993). *Eşsiz Kapadokya.* İstanbul: Net Yayınları.

Balcı, Y. B. & Say, N. (2001). *Temel Sanat Eğitimi*. İstanbul:Ya-Pa Yayın.

Bigalı, Ş. (1999). *Resim Sanatı.* Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Boardman, J. (2003). *Siyah Figürlü Atina Vazoları*. (çev. Gürkan Engin). İstanbul: Homer Kitabevi.

Bockemühl, M. (1991). *J.M.W.Turner.* Köln: Benedikt Taschen.

Bozkurt, N. (2000). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi.

Cantürk, F. (1993). *Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Christianson, G. E. (2008). *Isaac Newton* (çev.:Zekeriya Aydın). Ankara: Tübitak.

Clair, C. L. (1991). *Color İn Contemporary Painting*. New York: Watson-Guptill Pulications.

Connel, E.S. (2004). *Francisco Goya*. Cambridge: Cataloging-in Publications Data.

Cornsweet, T. N. (1979). *Visual Perception*. Stanford Research İnstitute Academic Press.

Çoruhlu, Ya. (2002). *Türk Mitolojisinin Anahtarı***,** İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Delamare, F. & Guineau, B. (2008). *Renkler ve Malzemeleri***.** (çev.:Orçun Türkay), İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Dıranas, A,M. (2005). *Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dictionarrie Larousse. (1994). Cilt:5, İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş.

Dondis A., D. (1998). *A Primer Of Visual Literacy*, The MIT Press.

Eberhard, W. (2000). *Çin Simgeleri Sözlüğü*. (çev: Aykut Kazancıgil&Ayşe Bereket) İstanbu: Kabalcı Yayınevi.

Eco, U. (2006). *Güzelliğin Tarihi*, çev: Ali Cevat Akkoyunlu, İstanbul: Doğan Kitapçılık.

Eco, U. (1998). *Ortaçağ Esteteğinde Sanat ve Güzellik*. (çev. Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları.

Emotions, V. (1994). *Vermeer*, Germany: Benedikt Taschen.

Enez, N. (1987). *Doğal Boyamacılık*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayıncılık.

Erbay, M. (1997). *Plastik Sanatlar Eğitiminin Gelişimi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Erdem, M. (1954). *Resim Tekniği*. Ankara: İstiklal Matbaacılık ve Gazetecilik.

Ergüven, M. (2002). *Yoruma Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Eyüboğlu, B. R. (1986). *Resme Başlarken*. İstanbul: Bilgi Yayın Evi.

Eyüboğlu, B. R. (1995). *Dol Karabakır Dol*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Finlay, V. (2002). *Renkler*. (çev. Kudret Emiroğlu). Ankara: Dost Kitabevi.

Fink, K.J. (1991). *Goethe's History of science*. New York: Cambridge University Press.

Gage, J. (1999). *Colour And Meaning*. Thames and Hudson.

Gelişim Hachette. Cilt:5, İstanbul: İnterpress Basın ve Yayıncılık.

Genç, R. (1999). *Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı, Kırmızı, Yeşil*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Goethe, J.W. (1973). *Werther*. (çev.: Mediha Sayar), İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık.

Gombrich, E.H. (1976). *Sanatın Öyküsü*. (çev: Bedrettin Cömert).İstanbul:Remzi Kitabevi.

Gökaydın, N. (1998). *Eğitimde Görsel Algı*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Gökaydın, N. (2002). *Temel Sanat Eğitimi*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Gökberk, M. (2002). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Güler, Ara. (2009). Ara Güler'in Dünyası, *National Geographic*,88.

Hançerlioğlu, O. (1989). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hans, E. & Gombrich, J. (1992). *Sanat ve Yanılsama*. (çev.: Ahmet Cemal). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hartman, T. (2008). *Renklerin Şifresi*. (çev.: Seval Birdal) İstanbul:Pegasus Yayınları.

Harley, R.D. *Artists Pigments*. London: Butterworth Scientific.

Harran'da Safran Çiçekleri. (2007). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hauser, A. (1995). *Sanatın Toplumsal Tarihi.* (çev.:Yıldız Gölönü). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Haşim, Ahmet. (2001). *Bütün Şiirleri*, Haz: İnci Enginün, Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Hayvan Mitleri Yıkıldı. (06. 05.2009). Milliyet Gazetesi.

Hegel, G.W.F. (1994). *Estetik*. (çev.:Taylan Altuğ, Hakkı Hünler). İstanbul: Payel Yayınevi.

Hünler, H. (1998). *Estetik'in Kısa Tarihi*. İstanbul:Paradigma Yayınları.

İpşiroğlu, N., Dağdelen, Y., İnam, A., Gel, Y., Gökaydın, N., İpşiroğlu, Z., ve diğerleri (1994). *Çağdaş Eğitimde Sanat*. İstanbul: Demet Yayıncılık.

İpşiroğlu, N & İpşiroğlu, M. (1993). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

İtten, J. (1979). *The Elements Of Color.* New York:Van Nostrand Reinhold Company.

Jones, T,D. *The Art Of Color,* New York: Van Nostrand Reinhold Company.

Jorga, N. (2009). *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi*. (çev. Nilüfer Epçeli). İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

Kalmık, E. (1950). *Renklerin Armoni Sistemleri*, İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

Kandinski, V. (1993). *Sanatta Zihinsellik Üstüne*. (çev.:Tevfik Turan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kaplan, M. (2006). *Bizans'ın Altınları.* (İhsan Batur), İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Karavit, C. (2006). *Işık Gölge*. İstanbul: Telos Yayıncılık.

Kehnemuyi, Z. (2001). *Çocuğun Görsel Sanat Eğitimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kempt, M. (1990). *The Science of Art*. New Haven and London: Yale University Press.

Kılıç, L. (2003). *Görüntü Estetiği***.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kırışoğlu, O. T. (2002). *Sanatla Eğitim*. Pegem Yayıncılık.

Kırlı, S. (1999). *Psikiyatri ve Yaratıcılık*, Bursa: Psikiyatri ve Sanat Yayınevi.

Klee, P. (b.d.). *Çağdaş Sanat Kuramı*. (çev.: Mehmet Dündar). Ankara: Ürün Yayınları.

Klee, P. (1992). Renkler Üzerine Bir Teori Denemesi. (çev.:Berran Ersan). *Sanat Dünyamız, 46*, 45-48.

Koşar, E. (2002). *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme.* Bursa: Ezgi Kitabevi Yayınları.

Krausse, A.C. (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*.(çev:Dilek Zaptçıoğlu). Almanya: Literatür Yayıncılık.

Kuspit, R. (1990). *Arman*. Stockholm: AH-Grafik.

Lauer, D A.& Pentak, S. (2000). *Design Basic,* Orlando: Harcourt Brace College Publishers.

Lenoir, B. (2003). *Sanat Yapıtı*. (çev.:Aykut Derman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lhote, A. (2000). *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*. (çev.:Kaya Özsezgin). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Lowry, B. (1972). *Sanatı Görmek*. (çev. Nejla Yurtsever, Zahir Güvemli). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Lucie-Smith, E. *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. İstanbul:Akbank .

Macit G. (1999). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Martini, A. (1996). *Bastel Galerie Der Grossen Maler* (Van Gogh), Gladbach.

Nutku, Ö. (1997). *Flamalar*, *Tombak Dergisi,* sayı:13, 48-56.

Özbağı, T. (1996). *Çizgi Filmlerin Sanat Eğitimindeki Yeri*.Türkiye 1. Uluslararası Uzaktan Eğitim Sempozyumu, Bildiriler. Ankara.

Özel, A. (2005). *Antik Dekor Dergisi*. Büyük Usta Rembrandt'ın Renkleri. Sayı 88. İstanbul: Antik A.Ş.Yayını.

Özkaya, S. (2000). *Sanatta Deha ve Yaratıcılık*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Partsch, S. (2001). *Franz Marc*. Köln:Taschen.

Parramon, J.M. (2001). *Resimde Renk ve Uygulanışı.*(çev.:Erol Erduran). İstanbul:Remzi Kitabevi.

Pastoureau, M. (2005). *Mavi Bir Rengin Tarihi.*(çev.:İnci Malak Uysal). Ankara: İmge Kitabevi.

Pinkard, T. (2001). *Hegel,* Cambridge University Press.

Poling C. V. (1986). *Kandinsky's Teaching At The Bauhaus*. New York: Rizzoli İnternational Publications.

Richard, L. (1984). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*.(çev. Beral Marda). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Riley, C.A. (1995). *Color Codes*. Lebanon: University Press Of New England.

Riley, B. *Sanat Dünyamız*. Ressam İçin Renk. (çev. Uran Apak). Sayı 106. İstanbul: Yapı Kredi yayınları.

Rousseau, J.J. (2008). *Emile.* İstanbul: Selis Kitaplar.

San, İ. (1977). *Sanatsal Yaratma ve Çocukta Yaratıcılık*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

San, İ. (1983). *Sanat Eğitimi Kuramları*. Ankara. Tan yayıncılık.

Sanat Tarihi Ansiklopedisi. (1978). Cilt:4. Görsel Yayınları.

Sausmarez, M. (1992). *Basic Design*. London:The Herbert Press.

Seamon, D. & Zajonc, A. (1998). *Goethe's Way of Science: A Phenomenology of Nature*, State University of New York Press,

Sérullaz, M. (1983), *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sinop Müzesi (29.06.1996). *Milliyet Gazetesi*.

Sirel, Ş. (1974), *Kuramsal Renk Bilgisi*, İstanbul: İ.D.M.M. Akademisi Yayınları.

Sloane, P. (1989), *The Visual Nature Of Color*, New York: Design Press.

Smith, E,L. (1989). *Art Today*. Phaidon.

Sözen, M. & Tanyeli, U. (1986). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Strabon. (2005). *Antik Anadolu Coğrafyası,* (çev.Adnan Pekman) İstanbul:Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Symes, R.F. (2005). *Taşların Dünyası.* (çev.:Gürol Seyitoğlu). Ankara:Tübitak.

Şerefhanoğlu, M. (1992). *Işık Kaynaklarının Renk Sıcaklığı ve Aydınlık Düzeyi ile İlişkisi.* İstanbul: Yıldız Üniversitesi Yayınları.

Temizsoylu , N. (1987). *Renk ve Resimde Kullanımı*. İstanbul.

Tunalı, İsmail. (1996). *Grek Estetik'i*, İstanbul:Remzi Kitabevi.

Tunalı, İsmail. (1981). Felsefenin Işığında Modern Resim. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tural, S.& Kılıç, E. (1996). *Nevruz ve Renkler*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Thiel, P. (1983). *Visual Awareness and Design*, University of Washington Press, Seattle and London..

Ünver, R. (1985). *Yapıların İçinde Işık-Renk ilişkisi*, İstanbul: Y.Ü. Yapı Fiziği Yayınları.

Walter, F. & Metzger, R. (1997). *Van Gogh*, Köln: Taschen.

Wilkinson, R. H. (1994). *Symbol&Magic in Egyptian Art*. London:Thames&Hudson

Weitemier, H. (2001). *Klein***.** Köln:Taschen.

Wölfflin, H. (1985). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları.* (çev.: Hayrullah Örs). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Varış, T. (1996). Chauvet Mağarası**.** *Tombak Dergisi*,*10*, 40.

Yavuzer, H. (2000). *Resimleriyle Çocuk*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yolcu, E. (2004). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayın.

İnternet Kaynakları

Painting in Rome and Pompeii, The Metropolitan Museum of Art, 1987-88 Winter Bulletin,(http://www.metmuseum.org/publications/bulletins/1/pdf/3269139.pdf.bannered.pdf)s.13 Web adresinden 12.12.09 tarihinde edinilmiştir.

Renkler. http://www.epiospsikoterapi.com/bultenler/2/renkler.htm. Web adresinden 10.04.2009 tarihinde edinilmiştir.

Seçkin, Y & Savacı, F. *Goethe'nin Yaşamsal Diyalektiğinin Renksel Ve Formsal Morfolojisine Bir Yaklaşım.* www.iyte.edu.tr/~acarsavaci/GOETHE.doc. Web adresinden *24*.11.2008 tarihinde edinilmiştir.

Uğurluel, T. *Seyid Sofrasından Hasoda Sofrasına*.

http://www.gezikitap.com/makaleler.php?GT&MID=10 Adresinden 07.10.2009 tarihinde edinilmiştir.

Yücel, E. *Işık, Renk ve Elektromanyetik Tayf.* http://www.akat.org/sizin_icin/elektromagnetik_tayf.pdf. Web adresinden 31.05.09 tarihinde edinilmiştir.

Resim Kaynakları

Akbulut, D. (2006). *Resim Neyi Anlatır*. İstanbul: İstiklal Kitabevi.

And, M. (1998*). Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası.* İstanbul: Akbank Yayınları.

Gombrich, E.H. (1976). *Sanatın Öyküsü*. (çev: Bedrettin Cömert).İstanbul: Remzi Kitabevi.

Smith, E,L. (1989). *Art Today.* Phaidon.

http://www.geogr.uni-goettingen.de/kus/pics/liv-myan.htm web adresinden 08.01.2009 tarihinde edinilmiştir.

http://www.flamabayrak.net/img/bayrak/eski_devlet_bayraklari1_orj.jpg web adresinden 05.05.2009 tarihinde edinilmiştir.

http://www.arch.ksu.edu/seamon/articles/goethe_essay.htm web adresinden 01.01.2010 tarihinde edinilmiştir.

http://www.crystalinks.com/chinahistory.html web adresinden 03.05.2009 tarihinde edinilmiştir.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2b/Vasnetsov_Ioann_4.jpg web adresinden 05.05.2009 tarihinde edinilmiştir.

http://collectingtokens.wordpress.com/2007/04/14/so-blue/ web adresinden 10.02.2009 tarihinde edinilmiştir.

http://www.ilahiyatforum.com/forum/kabe-imami-saud-ash-shuraim-kuran-i-kerim-hatimi-t525906.html?s=7e41e980055e537b87f5b94fa44aa482& web adresinden 05.02.2009 tarihinde edinilmiştir.

http://www.dickblick.com/items/00461-9003/ web adresinden 03.04.2009 tarihinde edinilmiştir.

http://atlasnetwork.org/networknews/2009/07/13/international-thursday-this-week-3/ web adresinden 05.05.2009 tarihinde edinilmiştir.

http://www.geschichteinchronologie.ch/judentum-aktenlage/hol/EncJud_Jewish-badge-and-armbands-1939-1945-ENGL.html web adresinden 07.02.2009 tarihinde edinilmiştir.

http://www.bbc.co.uk/history/ancient/romans/daily_life_gallery_09.shtml web adresinden 04.02.2009 tarihinde edinilmiştir.

http://www.italy-tours.org/popup_photogallery.php?struttura=1&img=673 web adresinden 02.02.2009 tarihinde edinilmiştir.

http://www.flickr.com/photos/caner/2369945764/ web adresinden 07.07.2009 tarihinde edinilmiştir.

http://www.historylink101.com/art/Sandro_Botticelli/pages/24_Madonna_of_the_Pomegrana_jpg.htm web adresinden 06.08.2009 tarihinde edinilmiştir.

EKLER

EK: 1

ÇOCUK RESİMLERİ ÖRNEKLERİ



Adil Öktem



Hüseyin Oktay



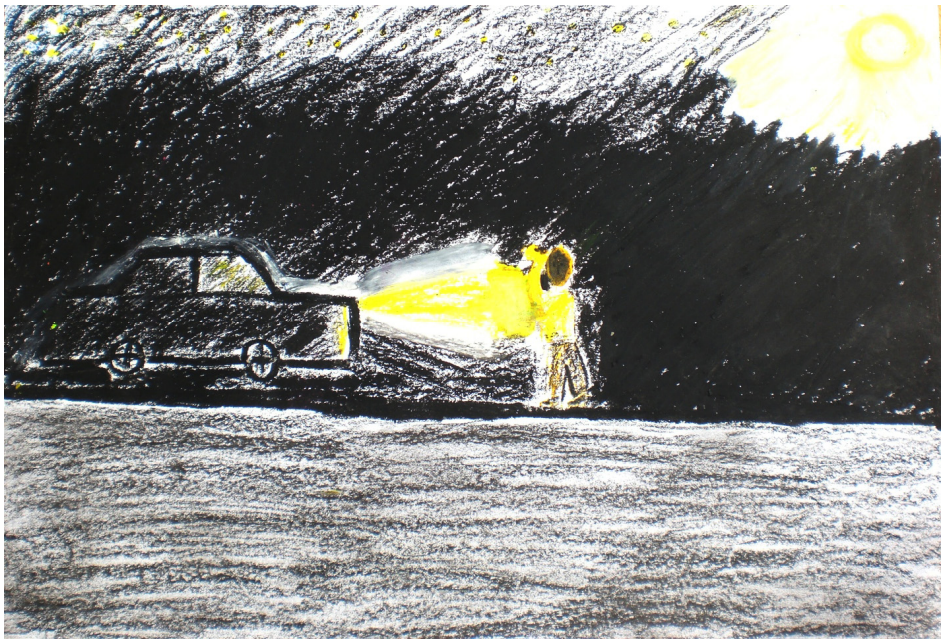
Arife Yılmaz



Semra Yılmaz



Ozan Yılmaz



Özlem Eroğlu



Selim Küçükavcı



Şule Okçu



Mervenur Kişioğlu



Dila Doğa Gökgöz



Alperen Çiçek



H. Buse Yıldız



Halil Demir



Elif Gülü Balcı



İsra Türkmen



Gözde Genç



Sare Tirgil



Betül Kahveci

EK:2

T.C.
İSTANBUL VALİLİĞİ
İl Milli Eğitim Müdürlüğü

Sayı : B.08.4.MEM.4.34.00.18.580/ 6301/103292 13./10/2009
Konu : Anket (Ceyda GÜLER)

MARMARA ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜNE
(Eğitim Bilimleri Enstitüsü)

İlgi: a) Valilik Makamı'nın 12.10.2009 tarih ve 580/6276/102586 sayılı onayı.
b) Milli Eğitim Bakanlığına Bağlı Okul ve Kurumlarda Yapılacak Araştırma ve araştırma desteğine yönelik izin ve Uygulama Yönergesi.
c) Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünün 17.09.2009 tarih ve 3799 sayılı yazısı.

Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim öğretmenliği Doktora Programı öğrencisi **Ceyda GÜLER "Işığın Simgesi Olarak Sarı Rengin Kavramsal Etkinliklerinin Sanat ve Sanat Eğitimindeki Yeri"** konulu anket uygulaması yapma isteği ilgi (a) Valilik Oluru ile uygun görülmüştür.

Bilgilerinizi, gereğinin ilgi (a) Valilik Oluru doğrultusunda, gerekli duyurunun anketçi tarafından yapılmasını, işlem bittikten sonra 2(iki) hafta içinde sonuçtan Müdürlüğümüz Kültür Bölümüne rapor halinde bilgi verilmesini arz ederim.

Mustafa USLU
Müdür a.
Müdür Yardımcısı v.

EKLER :
Ek-1. İLGİ (a) Valilik Oluru
Ek-2. Onaylı Anket soruları

EĞİTİME %100 DESTEK
NOT : *Verilecek cevapta tarih, kayıt numarası, dosya numarası yazılması rica olunur.*
Adres : *İstanbul Milli Eğitim Müdürlüğü A.Blok Ankara cad. No:2 Cağaloğlu 2125261382*
E-Mail : *kultur34@meb.gov.tr* **Web** : *http://istanbul.meb.gov.tr/bolumler/kultur*
4440632

T.C.
İSTANBUL VALİLİĞİ
İl Milli Eğitim Müdürlüğü

Sayı : B.08.4.MEM.4.34.00.18.580/ 6276/102586 12..Ekim 09
Konu : Anket (Ceyda GÜLER)

VALİLİK MAKAMINA

İlgi: a) Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünün 17.09.2009 tarih ve 3799 sayılı yazısı
b) Milli Eğitim Bakanlığına Bağlı Okul ve Kurumlarda Yapılacak Araştırma ve Araştırma Desteğine Yönelik İzin ve Uygulama Yönergesi.
c) Milli Eğitim Bakanlığı Eğitimi Araştırma Geliştirme Dairesi Başkanlığı'nın 11.04.2007 tarih ve 1950 sayılı emri.
d) Milli Eğitim Müdürlüğü Anket Komisyonu'nun 07.10.2009 tarihli tutanağı.

Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim Öğretmenliği Doktora Programı öğrencisi **Ceyda GÜLER- Prof. Dr. Ayşe ÖZEL'in danışmanlığında İlimiz Kartal ilçesine bağlı ekte isimleri belirtilen ilköğretim okulu ikinci kademe öğrencilerine "Işığın Simgesi Olarak Sarı Rengin Kavramsal Etkinliklerinin Sanat ve Sanat Eğitimindeki Yeri"** konulu anket çalışmasını yapma hakkındaki ilgi (a) yazı ve ekleri Müdürlüğümüzce incelenmiştir.

Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü Resim öğretmenliği Doktora Programı Öğrencisi **Ceyda GÜLER** yukarıda belirtilen konudaki anket çalışmasını, **bilimsel amaç dışında kullanılmaması koşuluyla, İlçe Milli Eğitim Müdürlüklerimizin bilgisinde, Okul idarelerinin denetim, gözetim ve sorumluluğunda, ilgi (c) Bakanlık Emri esasları dahilinde uygulaması, sonuçtan Müdürlüğümüze rapor halinde (CD formatında)** bilgi verilmesi kaydıyla Müdürlüğümüzce uygun görülmektedir..

Makamınızca da uygun görüldüğü takdirde olurlarınıza arz ederim.

Dr. Muammer YILDIZ
Milli Eğitim Müdürü .

EKLERİ:
Ek-1. İLGİ(a) yazı ve ekleri

OLUR
09/10/2009
Fatih KAYA
Vali a.
Vali Yardımcısı

EĞİTİME %100 DESTEK
NOT : *Verilecek cevapta tarih, kayıt numarası, dosya numarası yazılması rica olunur.*
Adres : *İstanbul Milli Eğitim Müdürlüğü A.Blok Ankara cad. No:2 Cağaloğlu 2125261382*
E-Mail : kultur34@meb.gov.tr **Web** : http://istanbul.meb.gov.tr/bolumler/kultur
4440632

CEYDA GÜLER
241201820060179
Resim Öğretmenliği

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ

SAYI :B.30.2.Mar.0.45.00.00/3739
KONU:İzin Yazısı hk.

İstanbul:17.09.2009

Milli Eğitim Müdürlüğü'ne
İstanbul

Enstitümüz **Resim Öğretmenliği - Doktora** Programı öğrencilerinden **CEYDA GÜLER** şu an tez aşamasında olup, **Işığın Simgesi Olarak Sarı Rengin Kavramsal Etkinliği ve Sanat Eğitimindeki Yeri** başlıklı tezini **Prof.Dr. Ayşe Özel** danışmanlığında yürütmektedir. Tezin uygulama çalışmalarını yapabilmesi için kendisine gerekli izinin verilmesi hususunda müsaadelerinizi arz ederim.

Prof.Dr.Sefer Ada
Müdür

Ek : 1. Öğrenci Dilekçesi
2.Tez Öneri Formu
3. Uygulama Örneği
Tez Konusu: Işığın Simgesi Olarak Sarı Rengin Kavramsal Etkinliği ve Sanat Eğitimindeki Yeri

Marmara Üniversitesi Göztepe Kampusu
34722 Kadıköy/İSTANBUL
0 (216) 449 23 42
0 (216) 347 33 66-13(Faks)
egitimogrenci@marmara.edu.tr
http://ebe.marmara.edu.tr

Değerli Öğrenciler;

"Işığın Simgesi Olarak Sarı Rengin Kavramsal Etkinliği ve Sanat Eğitimindeki Yeri" konulu tez çalışmasında veri toplamak için bu anket yapılmaktadır. Bu anketteki tüm soruları samimiyetle cevaplamanızı rica ederim.

Gösterdiğiniz ilgi, işbirliği ve güveniniz için teşekkür ederim.

Kişisel Bilgileriniz

1	**Sınıfı:**
2	**Okulu:**
3	**Cinsiyeti:** Kız □ Erkek □
4	**Annenizin Eğitim Durumu**: İlköğretim □ Lise □ Üniversite □
5	**Babanızın Eğitim Durumu**: İlköğretim □ Lise □ Üniversite □
6	**Ailenizin Gelir Durumu** : 0-500 □ 500-1500 □ 1500-…□

Aşağıdaki sorularda verilen seçeneklerden, **sadece bir tanesine** (X) işareti koyunuz

1	**Sıcak renklere (kırmızı, turuncu, sarı) resimlerinizde geniş yer verir misiniz?**	**Evet**	**Bazen**	**Hayır**
2	**Sıcak renklerle resim yapmanız istenildiğinde en çok sarı renge mi ağırlık verirsiniz?**			
3	**Sarı renk etkileyici bir özellik olarak giysilerde, ev dekorasyonunda ve tüm günlük yaşamda size mutluluğu çağrıştırır mı?**			
4	**Resimlerinizde, ışıklı bir görünüm istediğinizde sarı rengimi kullanırsınız?**			
5	**Yaptığınız resimlerde sarı rengi en çok gökyüzünde(Yıldız, güneş, ay…vs.) mi kullanırsınız?**			
6	**Işık denilince aklınıza ilk önce sarı renk mi gelir?**			
7	**Size gösterilen resimlerde en çok etkilendiğiniz renk sarımıdır?**			
8	**Resimlerinizde sarı renge her zaman yer verir misiniz?**			
9	**Resimlerinizde renkleri kullanırken her zaman doğaya bağlı kalır mısınız(mavi deniz, sarı güneş…vs.)?**			
10	**Sarı renk sizin için dikkat çekici bir renk midir?**			
11	**Sarı renk sizde özel bir duyguyu yada olayı çağrıştırıyor mu?**			
12	**Kendinizi bir renkle ifade etmek isteseydiniz bu sarı olur muydu?**			

KONU İLE İLGİLİ DÜŞÜNCELERİNİZ VARSA LÜTFEN YAZINIZ!....

EK:4

RESİM DEĞERLENDİRME FORMU

Değer Tablosu:

Adı Soyadı	Sarı Renk Kullanım Oranı	Işığın Sembolü Olarak, Sarı Renk Kullanımı	Sarı Rengin Nitelediği Kavramlar	Sarı Rengin Biçimsel Bir Tasarım İlkesi Olarak Kullanımı	Sarı Rengin Ağırlıklı Kullanıldığı Alanlar	Resimde En Ağırlıklı Olarak Kullanılan Renk

%0- %20 :a	Doğal ışık :a	Mutluluk :a	Ritim :a	Doğa :a	Sarı:a
%21-%40 :b	Yapay ışık :b	Hüzün :b	Koram :b	Eşya :b	Kırmızı:b
%41-%60 :c	Işık Dışında :c	Endişe-korku :c	Egemenlik:c	Figür :c	Mavi:c
%61-%80 :d	Leke :d	Hastalık :d	Denge :d	Dekoratif:d	Yeşil:d
%81-%100:e	Kullanma-yanlar :e	Diğer :e	Zıtlık :e	Diğer :e	Mor:e
					Turuncu:f
					Siyah:g
					Beyaz:h
					Kahverengi :ı
					Gri:i

ÖZGEÇMİŞ

Ceyda Güler, orta ve lise öğrenimini T.E.D. Koleji'nde tamamladıktan sonra Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden 2001 yılında bölüm ve fakülte birincisi olarak mezun oldu. Aynı yıl Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı'ndan "Plastik Sanatlarda İmgesel Tasarım ve Eğitimdeki Yeri" konulu tezi ile yüksek lisansını tamamladı. Arkasından "Işığın Simgesi Olarak Sarı Rengin Kavramsal Etkinliği ve Sanat Eğitimindeki Yeri" konulu tezi ile aynı üniversitede doktora yaptı. Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümünde araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır.

Katıldığı Sergiler

2001 Erciyes Üniversitesi G.S.F Resim Sergisi –Mansiyon, Kayseri.

2003 Anadolu Sanatçılar Derneği Savaş Notları Sergisi, İstanbul.

2003 A.S.D.Karma Resim-Heykel-Fotoğraf-Karikatür Sergisi, İstanbul.

2003 Dünya Kadınlar Günü Sergisi, İstanbul.

2004 A.S.D.Karma Resim-Heykel-Fotoğraf-Karikatür Sergisi, İstanbul.

2004 Anadolu Sanatçılar Derneği 8 Mart Sergisi, İstanbul.

2004 Galeri X Ekim Geçidi III Sergisi, İstanbul.

2004 İstanbul Resim Öğretmenleri Sergisi, İstanbul.

2005 15.İstanbul Sanat Fuarı Marmara Üniversitesi Sergisi, İstanbul.

2006 Sasav Sanat Galerisi Özgün Baskı Sergisi, İstanbul.

2007 Marmara Üniversitesi Atatürk Sanat Merkezi Doktora Öğrencileri Resim Sergisi, İstanbul.

2007 Sasav Sanat Galerisi Karma Resim Sergisi, İstanbul.

2008 18.İstanbul Sanat Fuarı M.S.G.S.Ü Sergisi, İstanbul.

2008 Deniz Atı Sanat Galerisi Karma Resim Sergisi, İstanbul.

2009 Gelecek Akademi'nin Seyir Defteri Resim Sergisi, İstanbul.

2009 Kocaeli Üniversitesi Bahar Şenlikleri, Workshop (Sanatsal Etkinlik ve Atölyeler), Kocaeli.

2009 Transform Sergisi, Tophane-i Amire, İstanbul.