

ON THE COLOUR CONCEPT IN PAINTING

Named as "On the Colour Concept in Painting" this study aims at handling the development and evaluation of colour concept from Renaissance up today.

From pre-historical period to Ancient Egypt, from Ancient Egypt to Renaissance and Baroque from Baroque to modern ages the colour concept has gained different dimensions.

Influence of social and scientific developments, through the scope this study will be the period from Renaissance to modern ages.

It is obvious that, the recent approaches which are the result of the developments and evaluation that took place for centuries will be different in the future due to the cognition of these developments.

Anahtar Kelimeler: : Resim Sanatı, Renk Olgusu, Rönesans, Barok, Modern Sanat
Key Words: Painting, Colour Concept, Renaissance, Baroque.

GİRİŞ

Renk kimi zaman çizgiyle, kimi zaman yüzey boyamalarıyla objeye anlam kazandırmaya çalışmış olsa da bilim ve sanat açısından tam bir çözümlemenin olmayışı ilkçağlardan Rönesans'a kadar daha yetkin sonuçlara gitmeyi engellemiştir.

Resim ve minyatürde renk etkili anlatım şekilleri, resim yüzeylerinde ve kitap sayfalarında yüzlerce yıl yaşamını sürdürmüştür. Vitrayda canlı renklerin cam yüzeye buluşup, mekâna heyecan katmasının etkin olduğu devirler düşünüldüğünde, bunlar yetkin bir renk çözümlenmesi olarak algılanabilir.

İnsanoğlunun geçmiş yüzyıllarda olduğu gibi renk arayışları, ilerleyen zamanlarda da kendini göstermiştir.

Birçok alandaki teknik gelişmelerle birlikte boyanın kimyasının değişmesi, resim yüzeyinde renk yaklaşımına da etkilerde bulunmuştur. Resme bilimsel perspektifin gelmesi, volum, ışık-gölge, kompozisyon anlayışındaki değişimler geçen yüzyıllardaki anlayışla karşılaştırılmayacak kadar büyük farklılıklar doğurmuştur. Rönesans'la gelen yeni bilgi ve tekniklerin gelişmesi birçok alanda nitelik ve çeşitliliği de beraberinde getirmiştir. Resim sanatı, mağara ve kaya resimleri döneminden Mısır sanatına, Yunan'dan, Roma'ya Pompei resmine ve Gotik sanatındaki rengin kullanımına kadar çeşitlilik göstermiş olsa da Rönesans'ta bilimselliğin gelmesiyle durum, farklı anlam ve yansımalar kazanmıştır.

Rönesans'ta renk, objeye bağlı olarak değerlendiriliyordu. Her şeklin kendine ait olan rengi aynı yüzeyde başka bir objede kullanılamazdı. Barokla rengin madde varlıklarının hizmetinde

* Yrd. Doç. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü 25240-Erzurum

olma anlayışının değişmesine Heinrich Wölfflin'in "Sanat Tarihinin Temel Kavramları" adlı kitabında şöyle yaklaşıyor:

"Klasik sanatın ilkelerine göre renk, şeklin hizmetindedir ve bu sadece, Leonardo'nun dediği gibi ayrıntılarda değil, tümde de böyledir; bir bütün olarak görüldüğü zaman resim; renkler vasıtasıyla, nesnel kısımlarına bölünür, kompozisyonun kavranabilir hale gelmesini sağlayan da yine renk vurgularındır. Çok geçmeden bu vurguların yerlerini hafifçe değiştirme tekniğinde zamanla hoşlanılmaya başlandı. Baroktan önce bile, renklerin düzeninde böyle bazı kural dışı çıkışlara rastlanır. Ama asıl Barok; renkten, maddi varlıkları açıklama ve belli etme görevi tamamıyla alındıktan sonra ortaya çıkar. Renk elbette belliliğe engel olacak değildir, ama o ne kadar kendi başına bir hayata kavuşursa, kendini nesnenin hizmetine o oranda az bağlayabilir." Heinrich Wölfflin, objeye bağlı rengin yapmış olduğu etkiyi Tiziano'nun İmparator Charles-Quint'in portresindeki kırmızı halı ve Antonin Moor'un "İngiliz Kraliçesi Maria"nın portresindeki kırmızı sandalyeyi örnek veriyor. "Kırmızı halı ve kırmızı sandalye, nesneye bağlı renk anlayışıyla etkili bir görsellik sunarlar" demektedir. Daha sonraları bu anlayış değişmektedir. Velasquez'in ünlü portrelerinde rengin nesnel dayanağından nasıl ayrılmış olduğunu vurgulamaktadır.¹

"Sadece, aynı rengin tablonun çeşitli yerlerine konması bile, rengin nesnel karakterini belirsizleştirme yolunda bir çabayı gösterir. Seyirci, renk bakımından bir olanları birbirine bağlar ve böylece, nesnel tasvirle hiç alışverişi olmayan bir yola sapmış olur. Bunun basit bir örneği: Tiziano'nun, İmparator Charles-Quint'in portresinde (Münih'te) kırmızı bir halı, Antonin Moor'un, İngiltere Kraliçesi Maria'nın (Madrid'de) portresinde de kırmızı bir sandalye vardır; bunların ikisi de, yalnız kendilerinde bulunan bu renklerle çok kuvvetli bir etki yaparlar ve hayal gücünü, nesnel yönleriyle -yani halı ve sandalye olarak- izlendirirler. Daha sonraları bu etkiden kaçınılmıştır. Velasquez, ünlü portrelerinde, belirli bir kırmızıyı başka başka nesnelere de, elbiselerde, yastıklarda, perdelerde, daima biraz değiştirerek kullanma yolunu tutmuştur; bununla da renk, nesnel üstü bir bağıntıya erişmiş ve az ya da çok, nesnel dayanağından ayrılmıştır."²

Wölfflin klasik anlayıştaki renk yaklaşımının Barokla gelen anlayışla rengin özgürleşmiş olduğundan bahsediyor. Pieter de Hooch'un "Beşikteki Çocuğuyla Ana" isimli tablosunda renk vurgusundaki anlayış değişikliği kişileri ikinci plana itmektedir. Bunu da Klasiklerin anlamasının güç olduğunu şöyle açıklamaktadır:

"Böyle sayısız yollara başvurulmuştur. Ama en kuvvetli renk etkisinin nesnel esas motife bağlı olması zorunluluğu, artık ortadan kalkmıştır. Pieter de Hooch'un (Berlin'deki), "çocuğunun beşiği" yanında oturan bir anneyi gösteren tablosunda ressam renklerini parlak kırmızı ile sıcak bir sarı-kahverenginin uyumu üzerine hesaplamıştır. Sarı-kahverengi, en keskin noktasına arka plandaki kapının yan sövesinde erişir; kırmızının en keskin de annenin elbisesinde değil, rasgele yataklığın yanına asılıvermiş olan etektedir. Renk oyununun vurguları, kişileri bir yana itivermiştir. Bu durum asla, kompozisyonun belliliğine karşı yersiz bir hareket duygusunu uyandırmaz. Ama bu, klasik sanatın asla anlayamayacağı, renklerin özgürlüğe kavuşmasıdır."³

Renk; artık her halinde olgun ve hazır değildir, bir oluş içindedir. Barok'ta renkler zaman zaman belirsizleşirken, zaman zaman belirginleşir. Bu ise, resimde etken kılınmak istenen şeye göre değişebilir. Renkte olduğu gibi başka konularda da Tiziano yeni bir üsluba geçişi temsil

1- Heinrich Wölfflin; Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, s.239.

2- Wölfflin; a.g.e., s. 239-240.

3- Wölfflin; a.g.e., s. 240.

eder. Renk, artık nesnelere bağılı değildir. “İçinde nesnelere görünürlük kazandıkları büyük bir eleman her an değişen, birleştirici bir ortak çevre idi.”⁴

Tiziano sadece ressam kimliği ile üne kavuşan, yeni üsluplara öncülük eden bir kişiliktir. Tiziano, “Meryem, Azizler ve Pesaro ailesi üyeleri” adlı resminde (Resim-1) alışılmış kompozisyon kurallarını nasıl altüst ettiğini, kompozisyondaki bütünü uyumunu bozmadan resmin canlılığını nasıl koruduğunu anlatan E. H. Gombrich’in yorumuna bir bakalım.

Üstelik Tiziano, ne Leonardo gibi evrensel ilgileri olan bir bilgin, ne Michelangelo gibi üstün bir kişilik, ne de Raffaello gibi kolay ve çekici bir insandı. O her şeyden önce bir ressamdı. Ama boyaları kullanmadaki ustalığı, Michelangelo’nun çizimde gösterdiği ustalığa denk düşen bir ressam. Bu üstün ustalık ona, kompozisyonun zamanla giderek itibar kazanan kurallarını bir yana itme ve apaçık bir şekilde uyumu yeniden kurmak için renge sarılma olanağını verdi. Resim-1’deki tabloya (bu tabloya Giovanni Bellini’nin “Azizlerle Meryem” tablosundan yaklaşık onbeş yıl sonra başlanmıştır) bir göz atmak, Tiziano’nun sanatının çağdaşlarını ne denli etkilemiş olabileceğini anlamamız için yeterlidir. Meryem’i tablonun merkezinden kaydırma ve ona hizmet eden iki aziz-kutsal işaretlerden (haç yarısı) tanıdığımız Assisili Aziz Francesco ile görevinin simgesi anahtarı tahtın basamağına koymuş Aziz Petrus’u-Giovanni Bellini’nin yaptığına tersine, iki simetrik kenar figürü değil de, sahnede etkin olan kişiler yapması, duyulmadık bir atılganlık. Tablo, Venedikli soylu Jacopo Pesaro tarafından Türklere karşı kazanılan bir zaferin anısı için sipariş edilmişti. Tiziano bu soylu kişiyi, Meryem’in önünde diz çökmüş olarak resmetmiştir. Zırhlı bir sancakçı da, onun arkasında, bir Türk tutsağını çekerek getirmektedir. Aziz Petrus ve Meryem, ona, sevecenlikle bakıyor. Diğer yandaki Aziz Francesco, Çocuk İsa’nın dikkatini, tablonun köşesinde diz çökmüş Pesaro ailesinin öteki üyelerine yöneltiyor (Resim-2). Bulutlardaki iki küçük melek, çarın göğesini çıkarma işini oyun haline getirerek gerçekleştiriyor. Tüm sahne, bu bulutlara doğru yükselen iki sütunun yer aldığı açık bir avluda geçiyor sanki. Çağdaşları, Tiziano’nun uzun yıllardır kabul görüp onaylanmış kompozisyon kurallarını altüst eden bu cesareti karşısında çok şaşırılmış olmalıydılar. Önce, herhalde her şeyin bir tarafa toplanmış olduğu dengsiz bir resimle karşılaşmayı beklediler. Gerçekte resim, bunun tam tersiydi. Alışılmamış kompozisyon, bütünün uyumunu bozmaksızın tabloyu daha canlı, daha diri kılıyordu. Bunun temel nedeni Tiziano’nun ışığı, havayı ve renkleri sahneyi bütünleştirmek için kullandığı tarzıdır. Meryem figürünü, sadece bir bayrakla dengelemek düşüncesi, bir önceki kuşağı şaşkınlığa uğrattı herhalde. Ama güçlü ve sıcak renkli bir bayrak, resmin öylesine mükemmel bir parçasıdır ki, bu girişim tam bir başarı ile sonuçlandırılmıştır.⁵

4- E.H. Gombrich; Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.

5- Gombrich; a.g.e., s. 331.



Resim: 1



Resim: 2 Resim 1'den ayrıntı

Çizgisellikten belirsizleşmeye doğru bir gölgeselliğe geçişin olması, resimde belirsiz renklerin etken olması sonucunu da getirdi. Maddî varlıkların ifade edilmesi görevinin renkten çekilmesi Barok'la resme girer, hayata geçer. Renk, nesneye bağlı olmaktan kurtulup özgürlüğüne kavuşmaktadır. Kırmızı-mavi akordu, Rubens ve Caravaggio'da olduğu gibi Tiziano için de geçerliydi. Bu akortta nesnelere ifadeyi bulurken, bir bütün olarak da sergilenmektedir.

Ortaçağ ressamı nesnelere biçimleriyle aynı oranda ilgilenirdi. Rönesans'ta Floransalı ustalarda ise çizim, rengin önündeydi. Onların bazıları rengin bütünleyici bir özellikte olduğu bilincindeydi. Venedikli ressam ise renk etkilerine yönelmişlerdi. Renk üzerine yoğunlaşmaya çalıştığımız bu metinde renkçi resimleriyle öne çıkan Venedik ekolünün üzerinde kısaca durmak gerekir. Yukarıda belirtilen görüşler çerçevesinde de E. H. Gombrich'e başvuralım.

“Renkler üzerine konuşmak veya yazmak güç bir şeydir. Boyutları büyük oranda küçültülen hiçbir resimde bir yapıtın renklerinin gerçek görünümünü hakkında yeterli fikir veremez. Ama şu açıkça belli; Ortaçağlı ressamın nesnelere “gerçek” renklerine gösterdiği ilgi, gerçek biçimlere gösterdiği ilgiden farklı değildi. Minyatürde, mine işlerinde ve tablolarında, bulabildikleri en saf ve en değerli renkleri kullanmayı seviyorlardı: parlak altın sarısı ve katıksız, ultramarin mavisinin bir arada kullanılması, en çok sevilen renkleri. Floransalı büyük öncüler ise renkten çok çizime önem veriyorlardı. Bu, elbette, onların tablolarının renk açısından nefis olmadığı anlamına gelmez, hatta tersi doğrudur bunun, ama bu sanatçıların pek azı, rengi, bir resmin çeşitli figür ve biçimlerini bir bütün içinde kaynaştırmada kullanılan belli başlı araçlardan biri sayıyordu. Daha fırçalarını boyaya bile sokmadan önce, perspektif ve kompozisyon yoluyla bu amaca ulaşmayı yeğliyorlardı. Oysa öyle anlaşılıyor ki, Venedikli ressamın renkleri, resim panoya çizildikten sonra eklenen bir süs olarak düşünmediği anlaşılıyor.

Venedik'teki San Zaccaria adındaki küçük kiliseye girip, Venedikli büyük ressam Giovanni Bellini'nin (1431-1516) ileri bir yaşında, 1505 yılında sunak masasının üstüne konulmak amacıyla yaptığı resme baktığımızda Bellini'nin renge karşı yaklaşımının değişik olduğunu hemen fark ederiz. Tabloda özellikle ışıklı ve parlak renkler yoktur ama insanı, resmin neyi betimlediğine bile bakmaya başlamadan önce etkileyen şey, resmin renklerinin yumuşaklığı ve zenginliğidir. Sanıyorum, resmin fotoğrafı bile, bize, içinde küçük elini sunak önündeki inaçlıları kutsamak için kaldırmış Çocuk İsa ile tahtında oturan Meryem'in görüldüğü bu nişi dolduran sıcak ve altın renkli atmosferden bir şeyler iletmektedir.”⁶

Rönesans'ta renkçiliği ile bilinen Venedik Okulu'nda ışık ve renk oyunlarının resim içinde kullanımı ve renge yapılan vurgu özellikle Bellini ailesinin etkisiyle 15. yüzyıl sonlarına doğru Venedik ekolünü doğurmuştur. Giorgione ve Tiziano'nun renk ve ışık kullanımının Venedik ressamları üzerinde etki yaptığını Z. Rona şöyle anlatıyor:

“Işık oyunları ve renk etkilerine yönelen Venedik'te Rönesans üslubu daha geç benimsenmiş, Doğu öğeleriyle değişime uğramıştır. Venedik Okulu'nda dönüm noktası yaratan sanatçılar, Bellini ailesinin üyeleri olmuş; özellikle Giovanni Bellini, figürü, ustaca manzara içine yerleştirmesi, uyumlu kullanımı ve en önemlisi kompozisyonda rengi öne çıkartmasıyla 15. yüzyıl sonlarında belirgin bir Venedik üslubu oluşturmuştur. Okulun en önemli temsilcilerinden Giorgione yarattığı ışık ve atmosfer etkileri, Tiziano ise sıcak renkleri ve yoğun atmosferiyle, Venedikli ressamlar üzerinde etkili olmuşlardır.”⁷

Eski Mısır ve Yunan da rengin kimyasıyla ilgili bilgi kısıtlılığı resmi etkilemiş. Rönesans'la gelen bilgi, yeni renkleri ve teknikleri beraberinde getirir. Rengin kullanımında özgürlük kazanan sanatçı, yeni büyüleyici teknikler ve renk ilişkileri yakalamıştır. Daha sonra 19. yüzyıla kadar önemli bir gelişme olmamıştır. 19. yüzyıla gelen bilimsel buluşlar, renge yeni yaklaşımlar sağlamıştır. Işık-gölge anlayışından, ışık-rengel geçen izlenimcilerin paletini değiştirmiştir. J. N. Erzen bu değişimi Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisinde şöyle açıklıyor:

“Eski Mısır ve Yunan'da renge gizemli ve simgesel bir olgu olarak yaklaşılmıştır. Eski ressamlar boyalarını genellikle yerleşmiş kurallara göre karıştırmışlar, özel deneylere yanaşmamışlardır. Rengin kimyası hakkındaki bilgilerin kısıtlılığı da bunda rol oynamıştır. Rönesans'taysa yeni araçların, karıştırıcıların ve renklerin ortaya çıkması, sanatçıyı daha bağımsız kılmıştır. Özellikle geç 16. yy.da Maniyerizm Dönemi'nde ikincil renkler ve portrelerle kurulan gizemli uyumlar ilginçtir. Roma'da son yıllarda temizlenen Sistina Şapeli tavanı, Michelangelo'nun da yalnızca bir biçimci olmayıp renk açısından da Maniyerizmin öncüsü olduğunu ortaya koymuştur. 18. yy. boyunca resim sanatında büyük yenilikler görülmediği gibi, renk konusunda da yeni uygulamalar yapılmamıştır. 19. yy.a doğruysa, bilimsel buluşlar, rengin geneli yeni kullanımlar kazanmasına ve çeşitlerin zenginleşmesine yol açmıştır. Fransız ressam Boucher, sonradan Cezanne ve Gauguin'in kullandığı çarpıcı renkleri ilk kez kullanan sanatçıdır. 19. yy.da Le Blon'un renk kuramları sanatçıları ilgilendirmeye başlamış; özellikle romantik ressamlarla (Romantizm) birlikte, yeni kuramlar ışığında renk, daha serbest kullanılabilir olmuştur. Örneğin; Delacroix ve onu izleyen öbür Romantikler, daha önceki resamlara kıyasla çok geniş bir palet kullanmışlardır. Önceki ressamlar bir resmi 5-6 adet farklı tüp boyasıyla tamamlarken Delacroix bir resminde 23 çeşit tüp boyası kullanmıştır. Renkte en büyük yenilik ve çeşitliliği izlenimcilerin getirdikleri söylenebilir.”⁸

6- Gombrich; a.g.c., 326.

7- Z. Rona: “Venedik Okulu Maddesi” Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 1877.

8- J.N. Erzen; “Renk Maddesi” Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 1546-1547.

Empresyonizm öncesi doğayı renk lekeleri halinde görmek, yani lokal renklere bezenmiş görmek, objelere yapışıp renk olarak algılama vardı. Artık ışığın bir tayfı olarak kavranıp, ışık tayflarının karışımıyla yeni bir dünya belirliyordu.

Empresyonizm, bir yüzey görmesidir. Objektif bir görme değil, bunda da formun, konturun yerine renk arası ilişkiler girer. Form erirken, tuşlar da erir, biri tuş, diğeri form erimesi bizi Empresyonizme götürür.

Empresyonist anlayışa kadar, doğada var olarak kabul edilen şeyin, artık varolmadığı düşüncesi önem kazanır. Tek belirlenebilir olan gerçek; bu tek tek empresyonlar, duyumlardır; “görünüş” de, empresyonlardan, duyu verilerinden başka bir şey değildir. Bu duyumlar, (empresyonlar), renk ve ışık duyumları içine akmaktadır. Bu akış içinde ‘an’lık renk duyumları yakalanır ki bu da tek gerçekliktir.

Yalın ve parlak renkleri yan yana noktalararak adeta bir mozaik resim oluşturan noktacılık (Pointilist-divisioniste) hareketinin temsilcilerinden biri de George Seurat’dır. Empresyonizmde Monet’in erittiği biçimi, geometrik yapılanmayla desen kesinliğine ulaştıran Cezanne’dır. Renkli dokunuşlarla yüzeyi adeta renk noktalarına ayıran Seurat, geometrik bir yapılanmayla karşımıza çıkmaktadır (Resim-3).



Resim: 3

Seurat’ın, sanatı bilinçli bir oluşum süreci olarak görmesi günümüze kadar ulaşır. Seurat’ın noktacılık tekniği, ileride Mondrian’ı da etkiler. Bu hususta Z. Rona’nın görüşlerine başvuralım: “Işık önemli bir öğe olarak kullanılmış, koyu tonlardan kaçınılarak ışığı yansıtan parlak ve açık renkler yeğlenmiştir. Boyalar palette karıştırılmadan; ayrı ayrı ve tek tek birbiri üstüne gelen fırça vuruşlarıyla uygulanmış, ışıltılı etki bu yöntemlerle elde edilmiştir. Su ve kar, yansıtıcı niteliklerinden ötürü, en sevilen temalardır. Renk ve teknik açısından ortak bir dil geliştirmelerine karşın, izlenimcilerin konu ve anlatımı birbirinden farklıydı.”⁹

Empresyonizmden önce renk, daha önce de ifade ettiğimiz gibi nesneyi tanımlayan bir elemandı. Renk ile obje tanımlanırdı. Rengin nesneyi ifade etme açısından bağıllığı zorunluluktu. Rönesans’ta renk şeklin hizmetindeyken Barok’da nesneden kurtularak bir anlamda özgürleşir. Resimde etkin kılınmak istenen objeye göre zaman zaman belirsizleşir, zaman zaman belirginleşir, vurgulanır.

Empresyonizme kadar renk nesnelerin bir özelliği idi. Bir elmanın ağırlığı, sertliği gibi rengi de vardı. Renk ışık olarak düşünülmemiştir. İsmail Tunalı’nın belirttiği gibi;

“Renk nesnelerin kendisindedir; her nesne, ağırlık, sertlik gibi bir renge de sahiptir ve

9- Z. Rona; “İzlenimcilik Maddesi”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, İstanbul. 1997, s. 900

ağırlığı, sertliği uzayı nasıl nesneden ayıramıyorsa, rengi de nesneden ayıramayız. Görüldüğü gibi, böyle bir renk anlayışı, hiç bir zaman ışık'tan hareket eden bir renk anlayışı değil-dir. Rengin ışıkla olan bağılılığı üzerinde hiç durulmamıştır. Işık, tayf-renkleri olarak anlaşılmadığı gibi, renk de, bir ışık tayfı olarak düşünülemezdir. Işık, nasıl resmin kompozisyonu için dayanılan elemanlardan biri ise, renk de yine bir diğer elemandır. Ama bu iki eleman, birbirleri ile hiç bir bağılılığa girmeden aynı kompozisyonu tamamlıyorlardı. O hal-de eski resim için ışık gibi, renk de, doğa üzerinde yapılan uzun deneylerin sonunda, uzun gözlemler ve analizler sonunda varılmış 'a posteriori' bir eleman değildi, ama rational ve 'a priori' bir elemandı." ¹⁰

Sanatçı doğaya çıkmış ve ışığı keşfetmiştir. Bu ışık, tayf renkleri olarak obje üzerine düşer. Bu ışık ve tayf renkleri her an değişmektedir. Böylece doğayı her an yeni bir tayf rengiyle sarılmış, örtülmüş görürüz. Empresyonistlerde, her an değişen bir dünyanın görseliğini tuvale yansıtma çabası görülmektedir.

İsmail Tunalı bu akışın içinde objeler dünyasının gerçek bir rengi olmadığını, temelsiz ve kontursuz olan bu dünyanın değişmesini belirleyen tek şeyin renk olduğunu ve akıp giden her şeyden geriye yalnızca renk kaldığını şöyle açıklıyor:

Sanatçı, atölye'yi terk etmekle, yeni bir dünya ile karşılaşmış oluyordu: bu, ışığın dünyasıdır. Ancak, bu ışık, beyaz ışık değil, tersine, tayf renklerinden meydana gelmiş bir ışıktır. Güneş ışığı, tayf renkleri halinde nesnelere üzerine düşüyor ve nesnelere aydınlanıyor. Işık ile nesnelere kucaklaşması, her an değişen bir renk atmosferi içinde meydana geliyor. Nesnelere, her an yeni bir ışık ile ve yeni bir tayf rengi ile aydınlanıyor. Bize görünen dünya, her an yeni ve değişik bir dünyadır, çünkü her an onu yeni bir tayf rengi içinde görüyoruz. Sabahleyin gördüğüm beyaz bir kâğıt parçası üzerindeki siyah harfler, öğleyin onu gördüğümde bir kaç kat daha siyah ve öğle ışığında gördüğüm siyah harfler, üzerinde bulunduğu beyaz kâğıdın sabahki görünüşünden yine bir kaç kat daha beyazdır. Objeler dünyasının, sabit ve değişmez, objektif, reel bir rengi yoktur. Objeler, üzerine düşen ışık tayfının rengindedir. Bütün objeler dünyası, akan, değişen bir fenomenler dünyası olduğu gibi, bu akış aslında tayf renklerinin bir akışıdır. Nesnelere dünyası, temelsiz, kontursuz olup, bir değişme içindedir; ancak, bu değişmeyi belirleyen temel prensip, renktir, yani tayf rengidir. Empresyonizm öncesi sanatının varlık dünyasında gördüğü sağlam rasyonel formlar, yerini sürekli bir akışa terk ediyor; bu akış içinde bizim belirleyebildiğimiz tek şey renktir, nesnelere üzerine düşen ve o an için nesneyi belirleyen tayf rengidir. Formel bakımdan sınırlı ve perspektif bakımından sağlam olan her şeyin çözülüp dağılması ile eğer en son gerçeklik olan 'renk' olmasaydı, resimde hiç bir şey kalmazdı. Form, perspektif kaybolup gidince onun yerini tek değer olarak, tek gerçek olarak 'renk' alıyor. 'Bir ressam için yalnız renkler hakikattir', sözünün gerçek anlamı işte budur.¹¹

Empresyonist sanatçı, doğayı her an akıp giden her an yeni bir tayf rengiyle örtülen renk ve ışık duyularından meydana gelmiş olarak görmektedir. Bu temelsiz, kontürsüz akıp giden dünya, tuvalde nasıl ifade edilecek sorusu cevabını tuşlarda bulmaktadır. Empresyonizme kadar lokal-renk anlayışı vardır. Nesneye bağlı olan renk, büyük renk alanlarıyla ifade edilmekteydi. Ancak renk ve ışık duyularından oluşan doğanın, empresyonist sanatçı tarafından nasıl ifade edildiğini Tunalı şöyle anlatıyor: Her an değişen bir dünya, perspektiften yoksun olunca iki boyutlu bir dünyadır. Bu dünya artarda gelen renklerle yüzey dünyasına dönüşür.

"Objeler, tek tek renk, ışık, v.s. duyularından meydana gelmiştir; bu duyular, değişen, akıp geçen bir fenomenler dünya-sını ortaya koyar. Böyle bir obje anlayışını tuval üzerinde gerçekleştirmek isteyen impresionist sanatçı, bunu, ancak, küçük renk tuşları ile ifade edebilir, çünkü büyük ve sabit renk lekeleri, her an değişen bir impresionlar dünyasını ifade edemezler.

10- İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, s. 61.

11- Tunalı; a.g.e., s. 61-62.

Doğayı, büyük renk lekeleri halinde görmek, daha başka bir deyimle, doğayı lokal-renk'lerle bezenmiş olarak görmek, impressionist öncesi sanatta görülen bir özelliktir. Lokal-renk doğanın her objesinde, o objeye yapışık ve onun bir özelliği olarak kabul ettiğimiz objektif bir renktir. Oysa, impressionizm için, doğada durağan objelerin gerçek rengi diyebileceğimiz renkler, yani 'lokal' renkler yoktur, ama yalnız ve yalnız renk variation'ları vardır. Doğada şimdi göz (impressionizmle beraber), yalnız bir variation'lar doluluğu görüyor: gölgeden gölgeye, parçadan parçaya geçmekle, her şeyde canlı bir aydınlık görüyor; yüzeyden yüzeye geçen reflex'leri kavıyor, gölgelerin mavi renk-lerini, renk dokularının en ince ayrıntılarını olduğu gibi, güneşli bir ormanın en keskin ışınlarını da görüyor."¹²

Sadece formun, konturun yerini ışık-renk almaktadır. Aynı zamanda önceki dönemlerde resimde düzenleyici bir prensip olarak gördüğümüz aklın yerini "göz" almaktadır. Klasik anlayışta, geometrik formel bir yapılanmada mantık ilişkileri kurulmaktaydı. Şimdi ise optik ilişkiler söz konusudur. Ancak sürekli ışık, rengin akışıyla oluşan bir dünyayı optik yasalarla belirtmek mümkündür. Klasik bilimsel yapılanmadan kopan dünya "pür" bir dünya "Pürizm" de çağdaş sanatın temel yaklaşımı olarak ele alan Tunalı, bu oluşumu şöyle ifade etmektedir:

"İmpressionist resimde, formun, kontürün yerini yalnız ışık ve renk almakla kalmıyor; aynı zamanda daha önceki resimlerde düzenleyici bir prensip olarak kendini gösteren "ratio"nun (aklın) yerini de, şimdi "göz" alıyor. Optik bir sanat olan resim diyebiliriz ki, özünü, böylece ancak impressionist sanatta gerçekleştirmiş oluyor; çünkü ilk defa olarak impressionizmle beraber optik yasalar temel bir görevle resme giriyor ve resmi belirliyor; oysa impressionist resimden önceki resme, biçimsel mantık prensipleri hâkimdi: birlik, zorunluluk, denge, v.s. gibi. Resim sanatı, özüne uygun bir sanat olmağa ilk defa impressionizmle başlıyor ve böylece 'pür' bir sanat olarak ortaya çıkıyor, çünkü, bu yolda resim sanatı bütün formel elemanlardan kurtulmuş oluyor. Modern sanatın başına, impressionist sanatın konması, işte bundan ötürü doğrudur. Modern sanat ve bu sanatın içine giren bütün anlayışlar, okullar, hep saflaşma iddiası ile ortaya atılmışlardır. 'Pürizm', modern sanatın ana prensibidir. Bu pürizm, yalnız modern sanatın değil, aynı zamanda modern felsefenin de temel prensiplerinden biridir; burada, Husserl'in "epokhea" (şüphe) kavramını bir an hatırlayalım. Diyebiliriz ki bu kavram da, devrin bir ayrımı olan 'pürizm'in ışığı altında ele alınırsa, gerçek anlamını elde eder."¹³

Empresyonist sanatçı doğada yalnızca renk örtüsü ile karşılaşır. Doğanın ardındaki içeriği dikkate almadıklarından seçtikleri konu da içeriksiz konulardır. Monet'nin "süprütü yığını" isimli eseri, buna bir örnektir. Empresyonistler için masa ve güzel bir kadın yüzü, ışık ve renk duyuları olarak ayındır. Bunu göstermek için doğaya açıldıklarını söylerler. Bu anlayış yeni bir varlık yorumuyla hareketin bir sonucudur. Artık varlık duyu verileri olarak algılanır. "İmpresionsoleil levant"ta da durum ayındır. Monet'in burada görmüş olduğu doğayı yani, renk ve ışık impressionlarından oluşan doğayı resmettiğini, bilgi objesi ile empresyonist estetik bir objenin birbirine olan uygunluğunu İsmail Tunalı bize açıklıyor:

"Biz nesnelere 'kendisini' değil, ancak onların renkli tayftan ibaret olan 'örtüsünü' görüyoruz, Empresyonist sanatçı, doğaya baktığı zaman yalnız bu renk örtüsü ile karşılaşır, yoksa onun arkasında gizlediği içerik ile değil. Bunun için "impressionistler isteyerek içerik bakımından önemsiz olan resim konuları seçtiler; bununla da şunu kanıtlamak istediler ki, her şey renk ve ışık tarafından taşınır. Bunun için, bir baş lahana veya bir Madonna resmetmek tamamen eşittir; çünkü her ikisi de yalnız renk ve ışık olarak kavranır." Bütün nesnelere ışık tayfları ve tayf rengi olarak kavranınca, artık bunların içeriği hiç bir şekilde sanatçıyı ilgilendirmiyor. "Tersine, ışık ve rengin eşit olarak bütün organik ve inorganik varlıkları bir örtü

12- Tunalı; a.g.e., s. 62.

13- Tunalı; a.g.e., s. 63.

gibi çevirdikleri, sınıf ve kişiye bakmadan kral gibi dilenciye de, kelebek gibi sineği de, bir çiçek tarlasını olduğu gibi, bir süprüntü yığını' da örttüğü görülüyor." Burada, Monet'in "Süprüntü Yığını" adlı tablosunu hatırlayalım; zamanında ve hatta zamanından sonra da, Monet'nin bu tablosuna "Süprüntü Yığını gibi bayağı bir konu da resmedilir mi?" diye saldıranlar, impressionizmin hareket ettiği varlık yorumunu bilmiyorlardı. Bu varlık yorumu, varlığı, yalnızca duyu-veri'leri olarak anlıyordu, objeyi meydana getiren yalnız renk ve ışık impression'larıdır, bunların bir kompleksidir, diyordu. Şu basit masa nasıl çeşitli renk ve ışık duyularından ibaretse, bir güzel kadın yüzü de, yine aynı şekilde renk ve ışık impressionlarından meydana gelmiştir. Masa ve güzel bir kadın yüzü, ışık ve renk duyuları, impression'ları olarak tamamen birbirlerine eşittir, biri, ötekine daha üstün değildir. İşte, özellikle bunu göstermek için, impressionistler, gündelik yaşama, kırlara açıldılar, eski resmin bütün büyük konularını bıraktılar. "Hiç bir haça-gerilme, hiç bir vapur batışı, hiç bir özgürlük kavgası, böyle yüksek birer konu olarak artık resmedilmiyor. İnsan, tinsel bir varlık olarak, kaderi ve tutkuları ile sevgisi, nefreti, arzu ve merhameti, gurur ya da alçak gönüllülüğü ile arka plana geçer, genel bir renk örtüsünün arkasında kalır; insan, şimdi renk ve ışığın belirlediği bir dünyaya girer."¹⁴

Konturları eritirken, renkleri birbiriyle kaynaştırarak doğayı giderek eriten Monet'ye karşılık, desen kesinliğinde geometrik bir yapılanmayla doğayı ele alan Cezanne olmuştur. Van Gogh resimde ifadeyi renkle vurgularken, yüzeye yaklaşan büyük renk alanlarıyla çevresini resmeden ve izleyiciyi etki altına alan da Gauguin olmuştur.

Kendisinden "Empresyonistlerin Sonuncusu" diye bahseder Bonnard.¹⁵ Resimleri ne soyut, ne sürrealist ne de empresyonizm öncesi resimler gibi akademik betimlemeye dayanan yapıtlardı. 1890'larda Paris'te kendilerine 'Nabiler' (Peygamberler) adını veren bir grubun üyesiydi. Bonnard'ı tam bir Japon Nabisi diye tanımlayan bu grup; resmin "temel düz bir yüzeyin belli düzen içinde renklerle kaplanması" olduğu yolundaki düşünceleri açıklayan Maurice Denis idi. Bu grubun kahramanı olarak nitelenen de Gauguin'di.¹⁶ Tahta Japon oymacılığının düz renkleri, ritmik düzenlemeleri ve genellikle ince bir güldürü içeren kompozisyonları onu çekerti. Bu özellikleri taş baskı yapıtlarında kullandı. Süslü, yumuşak tonlu beneklerle dolu resimler için, eleştirilenler sırdaş deyimini kullanırlar. N. Lynton'a göre, "Resimlerin genel havası evcil bir dinginliği yansıtıyordu."¹⁷ Süs öğelerine ağırlık veren resimler yaparken daha düz, daha yumuşak tonlu biçimlerle düzenler.

Güneye giden Bonnard'da fırça darbeleri gevşek bir nitelik alır, resimlerindeki çıplaklar artar. "Banyodaki Çıplak" bu değişimin örneğidir. Lynton, Bonnard'ın "Banyodaki Çıplak" isimli resmi için alışılmışın dışında parlak renk etkileri ile resmini oluşturduğunu söyler.¹⁸ Gölgenin beyaz oluşundan ten rengini vurgulayan mor, eflatun etkileri objelerin belirginlik ve belirsizlik anlayışını şöyle yorumlamaktadır:

"Banyodaki Çıplak" adlı tuvalde ilk dikkati çeken şey; sedef parlıtıdır... Kızın ayaklarının dibindeki köpek ise, yanıtıcı rengiyle yumuşak bir gölge gibidir. Renkler genellikle alışılmışın dışında bir görünümde dirler; fayansların renk değiştirmesi de gariptir, taburenin altındaki gölgenin beyaz oluşu da. Kadının rengi ise mor ve eflatun karışımıdır. Resimdeki bazı şeyler açık seçik bir biçimde belirlenmiş, bazıları ise belirsiz bırakılmıştır. Bunun nedenini anlayamayız.¹⁹

14- Tunalı; a.g.e., s. 65-66.

15- N. Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 204

16- Lynton; a.g.e., s. 204.

17- Lynton; a.g.e., s. 204.

18- Lynton; a.g.e., s. 205.

19- Lynton; a.g.e., s. 205.

Bonnard, perspektifi, derinliği vurgulamaktan kaçınır. Çünkü renkli kompozisyonun geri planlara düşmesini istemez. Objeye karşısında kendini denetleyemediğini söyleyen Bonnard'ın objeye olan yaklaşımına değinerek, onun empresyonist olmadığına vurgu yapan N. Lynton:

“Çok zayıfım, resmini yaptığım nesnenin önünde kendimi denetlemek bana güç geliyor.’ Başka bir yerde de şöyle diyor, ‘Objenin ortada olan varlığı asıl işi ilk düşünceyi, yani baştan çıkartılışı yakalamak olan sanatçıyı rahatsız eder. Eğer bu baştan çıkma, bu ilk düşünce kaçırılırsa, sadece bir motif, bir obje kalır; o da ressamı kendi egemenliği altına alır. Bu da Bonnard'ın kesinlikle Empresyonist bir ressam olmadığı anlamına gelir: onun teması görmek değil, hatırlamaktır. Amerikan filozofu ve ruhbilimcisi William James, 1890'da bellekle ilgili olarak şu sözleri yazmıştı: ‘Hatırlamak doğrudan doğruya duymak gibidir; hatırlamanın nesnesi basit bir kavramanın hiçbir zaman erişemeyeceği bir sıcaklık ve gizemle kaynaşmıştır’ demektedir.²⁰

Empresyonizmin karşıtı olarak nitelendirilen Ekspresyonizm, Rönesans'tan beri gelen doğayla örtüşebilen yanılısamaya karşı renk ve biçimle insanların iç dünyasındaki heyecanın dışa yansımaysıydı. Fransa'da ‘Fovizm’, Almanya'da ‘Die Brücke’ olarak gündeme gelir. Matisse, Rouault, Vlaminck gibi ressamlar 1905'de açmış oldukları sergide doğal renkleri olmayan, heyecan ve şiddeti ifade eden kaba ve hoyratça boya kullanımı yüzünden vahşi hayvanlar anlamına gelen “Fauves” olarak tanımlandı.



Resim: 4



Resim: 5

N. Lynton, sergideki tablolardan birinin “Şapkalı Kadın” isimli resim odlunu söylüyor. Matisse, kadının duruşunu ve konuyu yansıtmaya biçimini, resimde kullanılan renklerin, fırça darbelerinin izleyicide bıraktığı etkiyi de sorguluyor. Artık, resmi yapılan nesneyle onun resimde görünüşü arasında bir benzerlik aranmadığını şöyle açıklıyor:

“Sergideki tablolardan biri Matisse'in ‘Şapkalı Kadını’ydı (Resim-4). Konunun hiç de irkiltici bir yanı yoktu: resim oldukça zarif bir biçimde oturmuş bir kadını (bir manken gibi poz veren Matisse'in kendi karısını) gösteriyordu; kadının başında resmi bir toplantı için belki fazla gösterişli olmakla birlikte, Bois de Boulogne'da hiç de aykırı sayılmayacak bir şapka vardı.

20- Lynton; a.g.e., s. 205.

Belli ki, halka ve resimdeki modele saygısızlık gibi görünen şey, Matisse'in konuyu yansıtmaya biçimiydi. Bu resimden gerçek bilgi edinmek isteyenler için kullanılan renkler, çok anlamsızdı: resimdeki kadının saçlarının bir yanı gerçekten kırmızı, öbür yanı da yeşil miydi; sonra yüzünde gerçekten öyle leylâk rengi, yeşil ve mavi çizgiler var mıydı? Ayrıca fırça darbelerinde de aldırınsız bir savrukluk görülüyordu. Biz bugün artık resmi yapılan bir nesne ile onun resmindeki görünüşü arasında tıpatıp bir benzerlik aramıyoruz; ayrıca biliyoruz ki, nesnelere bir ressamın titizliği ve çözümleyici gözüyle baktığımız zaman, nesnelere nasıl görüldüğünü bildiğimizi düşünecek yerde, çoğu zaman gözümüze çarpmayan bir sürü renk oyunlarının farkına varıyoruz. Ayrıca, bir resimdeki ayrıntıların gerçeğe benzeyip benzemediklerini soracak yerde, o resmi bir bütün olarak görmemiz, fırça darbelerinin, renklerin, figürlerle arka planın, değişik bölümlerin rölatif oranlanışının ve böylece bunların hepsi arasındaki ilişkilerin birbirini tamamlayan etkisinin bize bir şey aktarması gerektiğini öğrenmiş bulunuyoruz. O yıllarda bir karikatür gibi görünen özellik, Matisse için belli bir canlılığı dile getirme aracıydı. Eğer o yapının duygusal bir bildirisi var idiyse, bu büyük bir olasılıkla ressamın kadınlara, renklere ve süslere duyduğu sevgiyle ilgili bir bildiriydi. Bu tablo bir saygısızlık değil, tat almanın ve görsel heyecanın bir ifadesiydi.”²¹

Matisse, resme başladığı ilk yıllarda Empresyonizmin etkisinde kalır. Daha sonra Fovizm'in öncülüğünü yapan Matisse'de, renklerin canlılığı ve parlaklığı dikkat çeker. Afrika masklarından da yararlanmasını bilir. Figürlerdeki ve yüzlerdeki deformasyon ve çarpıtmaların ürkütücü ama uyumlu, hatta çekici ve inandırıcı bir doğallıkta oldukları da gözlenir Aynı yıl “Madame Matisse: Yeşil Çizgi” isimli tablosuna başlamıştır (Resim-5). Matisse her iki tabloda da biçim bozmaya gitmeden fırça vuruşlarıyla kullandığı renkler; mavi saçlarda kullanılan kontrastlık oluşturan kırmızılar, sarı, pembe, yeşil renklerle oluşan yüz ve turuncu, mavi-yeşil bir geri planla oluşturularak cesaretle resmedilmiş olduğunu N. Lynton şöyle açıklıyor:

“Karisının sert eleştirilere yol açan portresi Salon d'Automne'da asılı dururken, o bugün Madam Matisse: Yeşil Çizgi diye bilinen yeni bir portreye başlamıştı. Bu da sert bir yapıtı, hatta birincisinden daha şiddetliydi, ama bu kez tablonun gücü sağlam yapısından kaynaklanıyordu. Matisse her iki tabloda da biçimleri çarpıtmaktan kaçınmıştı, ancak birinci resimde fırça darbeleriyle araya giren renkler, ortaya çıkarmaya çalıştıkları biçimlere karşı geliyormuşçasına kullanılmışlardı. İkinci resimde ise, renkler kendi başlarına ne kadar şaşırtıcı olursa olsunlar, biçimleri açıkça destekliyorlardı. Aynı işi fırça darbeleri de yapıyor, en sert biçimde kullanıldıklarında bile anlatımı açıklayıp destekliyorlardı. Tabloda saçlar maviydi, arada küçük parlak kırmızı noktalar göze çarpıyordu; geri plan ise turuncu, mor, mavi-yeşil alanlardan oluşuyordu. Yüzün bir yanı pembe, öbür yanı ise sarı ve yeşildi, yüzün ortasında alından çeneye, oradan da boyna inen belirgin limon yeşili bir çizgi vardı. Bu renkler rast gele seçilmiş gibi gelebilir, oysa sonuç inandırıcıydı. Güzel bir kadının yüz çizgileri korkusuzca resmedilmişti.”²²

Duyumların yoğunlaşmış olduğu resmi “Madam Matisse: Yeşil Çizgi” olmuştur. “Şapkalı Kadın” da ise empresyonist etkilerin kendini gösterdiğini N. Lynton şöyle ifade etmektedir: ‘Duyumların bir resim oluşturacak derecede yoğunlaşmasına erişmek istiyorum.’ Bu yoğunluk Madam Matisse: Yeşil Çizgi’de elde edilmişti; Şapkalı Kadın’da ise henüz Empresyonizmin etkisinden kurtulmamış bir akışkanlık, belirsiz bir içtenlik görülüyordu. Matisse'in hayatı boyunca değişmeyen amacı, yapıtına bir çabukluk görünümü vererek yaşantısının yoğunluğunu

21- Lynton; a.g.e., s. 27.

22- Lynton; a.g.e., s. 30.

dile getirmekti. Ama bu görünüm ve her tuvalin yansıtması gerektiğine inandığı yapı sağlamlığı, yorucu ve ustalıklı bir çalışmanın ve sayısız düzeltmelerin sonucuydu.²³

Bu süreçte yalın renkleri kullanan sanatçı figürün ya da nesnenin doğasını aykırı renk kullanarak objeyi betimlemektense, uyandırdığı etkiyi aradığını U. Tükel bize şöyle aktartıyor:

“Bu dönem yapıtları kırık fırça vuruşlarıyla elde edilmiş saf renkli alanların kesin dış çizgilerle tanımlanmasından oluşmuştur. Matisse’in renk kullanımındaki en büyük özelliği, saçlarda yeşil ve kırmızı, yüzlerde yeşil ve parlak pembe gibi nesnenin doğasına aykırı renkleri kullanmasıdır. Sanatçı bu farklı kullanım yoluyla nesnenin gerçekçi bir biçimde betimlenmesinden çok, bir bütün olarak uyandırdığı etkiyi yansıtmayı amaçlamıştır.²⁴

Keşkin fırça darbeleri, parlak ve çarpıcı renkleriyle “Dans” isimli tabloda, coşkunluk ve dinamizmi hareketsiz bir yapıtın renkle ne kadar etkin kılınabileceğini, “Müzik” isimli tabloda sergiler. Madame Matisse’i resmederken geleneksel anlayışın ışık-gölge karşıtlığını; renk karşıtlığıyla elde ediyordu. Basık modle, yüzeysel tavırlar sergiliyordu. Çizgi erimiyordu ama bezemeye dönüşüyordu. Figürleri hareketsiz bile olsalar, şiddet ve dinamizm renklerle elde edilmişti. Rengi fırça darbeleriyle uygulaması, artık tamamlayıcı karşıtlıklarla vurgulanan bloklara dönüşmüştü. Zamanla fırça darbelerindeki coşku ve fırtına yumuşar. Rengi cisimden ayrılmış, tüm gerçekçi anlamından uzaklaştırılmış olarak yüzeye sürüyordu. Biçimlerde kıvrak boyutlu yaklaşımla öz, yalın anlatım amaçlıyordu.

Matisse, “Dans” ve “Müzik” adlı yapıtlarındaki kırmızı-mavi-yeşil renklerin kullanımı ve çizginin gücüyle Fovist döneminden daha yalın bir anlayışa sahiptir. “Kırmızı Stüdyo” ve “Mavi Pencere” gibi yapıtlarını da tek renge boyar. Tek renk üzerinde devingen dış çizgilerle süsleme etkisi yaratmaktadır. Daha sonraki yıllarda Kübizm etkisinde kalan Matisse, 1920’lerde arabeske varan tavır sergiler. Renk ve çizgiye dekoratif etkiler verirken geleneksel perspektif yaklaşımıyla İran minyatürlerindeki düz mekân anlayışını birleştirerek yorumladığı dönemi, U. Tükel, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi’nde şöyle anlatmaktadır:

“1908’de La Grande Revue’de yayımlanan “Notes’un peinture” (Bir Ressamın Notları), sanatçının ilkelerini açıklaması ve ileride genç ressamları etkilemesi açısından önemli bir denemedir. 1909-10 arasında yaptığı ‘Dans’ ve ‘Müzik’ (ikisi de Ermitaj Müz., St. Petersburg) adlı resimler, güçlü bir çizgi kullanımı ve kırmızı, mavi, yeşil renkleriyle, önceki Fovist düzenlemelerinden daha yalındır. Renk ve çizginin kullanımına dayalı resim dengesi arayışı bu yapıtların ana amacıdır. Denge, renkli düzlemlerin tuval üstüne yerleştirilme biçimiyle sağlanmıştır. Bu arada Kırmızı Stüdyo ve Mavi Pencere (ikisi de 1911, Modern Sanat Müz., New York) gibi yapıtlarında Matisse, tüm yüzeyi bir tek renge boyamıştır. Bu rengin üstünde yer alan ve devingen dış çizgileriyle süsleme etkisi yaratan biçimlerin tümü, kırmızı, mavi bir uzay içinde yüzüyor gibidir. Kıvrak çizgiler de bu uzay parçasını tanımlar. Matisse 1910’da R. E. Fry’in Londra’da düzenlediği Ard-İzlenimciler Sergisi’nde ve 1913’te de New York’taki Armory Show’da yer almıştır. Bu tarihten sonra sanatçının kısa bir süre Kübizm’in etkisi altına girdiği görülür. İrmakta Yıkılanlar’da (1916-17 Chicago Sanat Enstitüsü) görülen stilize figürler ve kesin ayrımlı düzlemler, bu etkileri yansıtır. Sanatçının Kübist dönemi kısa sürmüş ve 1920’lerde çizgileri yeniden arabesk’e varan boyutlarda kıvraklaşmıştır. Bu dönemde yaptığı “Nice’te Ev İçi” (1921, Chicago Sanat Enstitüsü) gibi bir dizi ev içi görünümünde Matisse, hem renge hem de çizgiye dekoratif nitelikler kazandırmış, ayrıca geleneksel perspektif anlayışıyla İran minyatürlerinde izlenen düz mekân anlayışını birlikte kullanmıştır. 1930’larda Fovist dönemine geri dönüş sezilir. Ancak, bu kez daha ince ve olgun bir teknik uygulamıştır. Ahşap üstüne yaptığı “Dans” no (1932/33, Barnes Vakfı) adlı friz biçimindeki resminde, düz

23- Lynton; a.g.e., s. 31

24- U. Tükel; “Matisse, Henri Maddesi” Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, s. 1183.

renkli yüzeyler ve kesin dış çizgilerle soyutlamaya varan bir gelişim gösterir. Yalınlaştırılmış çizgilerin devinimi, figürlerin tanımlandığı renkli alanları da belirler. “Pembe Çıplak” (1935, Baltimore Sanat Müz.) gibi resimler Matisse’in bu döneminin en olgun örnekleridir.”²⁵

Matisse, kitaplar için desenler yapmıştır. Gölgesiz **gravür çizgileri** ayrı bir güzelliكتedir. Duvar resmi çalışmasında ise renkli kâğıtları kesip, yüzey **üzerinde** oynuyordu. Büyük renkli kâğıtlarla hazırlanmış olduğu “Caz” adlı kitabında renkli **kâğıdı kesmeyi**, taşı oyan heykелciye benzetmesini N. Lynton bize şöyle anlatmaktadır:

“Matisse, 1944’ten 1947’ye kadar içinde kendi el yazısıyla yazılmış bir metinle kesilmiş büyük renkli kâğıtlarla hazırladığı süslü resimler içeren “Caz” adlı bir kitap üzerinde çalıştı... Caz’da ‘Makasla Çizim’ başlığı altında şu satırları yazmıştı: Doğrudan doğruya renkli kâğıdı kesmek bana taşı oyan heykелcinin dolaysız eylemini hatırlatıyor.”²⁶

Matisse, çizim ve renk ustasıydı. Sonraki yıllarda Matisse çizimle renk arasındaki savaşa değinmişti.²⁷ Çizim ve renk kullanma yeteneğini uyumlu bir birlikteliğin yetkinliğe ulaştığı çalışmalarını, renkli kâğıtları keserek oluşturduğu eserlerinde görmektedir. Bu değerlendirmeyi N. Lynton şöyle açıklıyor : “Çizim zihinle ve klasik gelenekle ilgiliydi, renk ise duysal çekicilikle, klasisizmin erdemlerini yumuşatma eğilimliydi. Poussen ve Rubens farkında olmadan bu iki görüşün temsilcisi oldular. Bu çekişmenin yankıları 1870’lerde Empresyonizme karşı önyargıların dile getirilişinde olduğu gibi, 1905’de **Fovizmin** reddedildiğinde de kendini duyurdu. Büyük bir çizimci olduğu kadar, eşsiz bir renk ustası olan Matisse, kesilmiş kâğıt yapıtlarında bu iki yeteneğini tam bir uyum içinde bir araya getirdi.”²⁸

Bütünsel formel bir yapıdan, bütün parçaların iç içe eridiği, aktığı ışık ve renk duyularından oluşan bir dünyaya Empresyonizme, kavramların yorumlanmasıyla, sorgulanmasıyla soyut sanat ya da soyutunda ötesine ulaşmayı çağdaş sanatla arayan sanat anlayışını Nazan ve Mazhar İpşiroğlu şöyle özetliyor:

Empresyonistler, eserlerinde duyular dünyasını yansıtmışlardı, kübistler ise nesnelerin kavramlarını; şimdi nesne kavramı da eleniyor ve salt kavram-ressamlığı olarak nesnesiz, soyut sanat ortaya çıkıyor.²⁹

‘De Stijl’ dergisi (1917), Theo Doesburg ve Piet Mondrian tarafından yayınlanır. Bu dergi etrafında toplanan bir grup sanatçı tarafından ‘Neo plastisizm’ adıyla sanat prensipleri oluştururlar. 1916 yılında yaptığı denemelerinde **formları en** ileri derecede çözerken mutlak soyutluğa ulaşıyordu. Mondrian, Hollanda’nın **doğasını dikey** ve yatay çizgilerle verirken; bu doğal yapılanmanın bir başka özelliği olan suları **çekilmiş görünümü** arasındaki kontrastlıktan ilham alır. Yalın kule ve ağaç görüntüleri, Fovist **renk anlayışı**yla kübizme tanışına kadar çalışır (Resim-6).

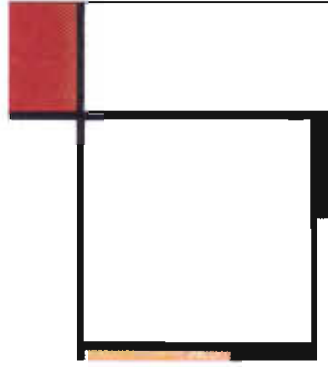
25- Tükel; a.g.e., s. 1183.

26- N. Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 212

27- Lynton; a.g.e., s.212.

28- Lynton; a.g.e., s. 213.

29- Nazan- Mahzar İpşiroğlu; Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s. 47.



Resim: 6

Mondrian, bir ağaç formu üzerinde yaptığı çalışmasıyla yatay ve dikey çizgilere ulaşarak doğal gerçekliği, soyut gerçekliğe dönüştürür. İlke, eşyaların, objenin özüne inmektir. “Mavi, Sarı ve Beyaz” adlı eserinde renkli planlar ve yatay dikey çizgilerle çizgi ve renk planlarının ahengine bizi tanık eder. Mondrian, klasik dörtgeni bölüp, yüzeyde renk ve alan espasını da oluşturmaktadır.

Çevresiyle sürekli ilgili olan sanatçı Mondrian, Amerika’ya yerleştikten sonra New York sokaklarının düzeninden, hafif müziğin canlılığından etkilenir. “Broadway Boogie Woogie” isimli resimlerinde bu durum kendini gösterir. Avrupa’daki çalışmalarına göre daha az kişisel olarak da yorumlanır.

Âdeta Amerika’daki barlarda, müzikhollerde yanıp sönen rengârenk ışıkların etkisini, ritmini resmetmiştir. Kendi resimlerindeki ana renklerden oluşan kareleri, dikdörtgenleri küçülterek çoğaltıp ritmik zenginlikle müziğin canlılığını kendi kişiselliği ile tuvale yansıtmıştır. “Sanatı bilinçli bir yaratma süreci” olarak gören Seurat’a yeni noktacılığa olan çağrışımı da görebiliriz. Ritim, Broadway Boogie- Woogie resminde küçük dikdörtgenler ve kareler, çizgilerin yerini alarak oluşur.

Picasso ve Braque’ın etkilemiş olduğu ressamlardan ikisi de Delaunay ve Leger’dir.

Çözümsel kübizm anlayışında şiddetli ve etkili renklerle yüzeyde ifadesini bulan Delaunay, “Eiffel Kulesi” isimli heyecan dolu resmini yüzeye yansıtmıştır. Şiirsel etkili resimleriyle Delaunay, günlük yaşamla da ilişkisini görüyordu. Leger’in başka bir kişiliğe sahipliğine karşı aynı duyguları paylaşma isteği kendini göstermektedir. Ancak Leger, insanlara öncelik vermiştir. Leger oylum etkisi veren kıvrımlar kullanır. Robotlara benzeyen insan figürleri yapmaktadır. N. Lynton, Leger’in resimleri için şunları söylemektedir.

“Leger’nin resimlerinde Picasso’nun Braque’ın etkisini görürüz. Leger insanlara öncelik vermektedir. Renk düzlemlerinden yararlanan yeni resim diliyle figürleri inandırıcı bir biçimde betimleme sorunu, Leger: kıvrımlı düzlemler kullanmaya ve böylece iki boyutlu düzlemler bağlamında bir oylum etkisi yaratmaya yöneltti. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan figürler robotları anımsatır. (Robot kavramını yaygınlaştıran ve onlara bu adı veren Karel Capek’in R. U. R. adlı oyunu 1920’de yazılmıştır.) Leger’nin daha sonraki yapıtlarında, makineleri andıran bu biçimlere bir süre önem verdikten sonra onlardan vazgeçtiği görülür.³⁰

30- N. Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s.71.

1948'de kurulan Kobra grubunda Appel, Jorn, Cornelle Atlan ve Alechinsky gibi sanatçılar "Hareketli Soyuta" benzer bir yaklaşımla çocuk resimlerini ve halk sanatını anımsatan resimlerde canlı renk seçimi yapmışlardır. 1950'lerin sonunda Amerika'da hızla yayılan hareket Ard-Ressamca Soyutlama'dır. Çarpıcılık ve büyük ölçekliliğiyle bu hareket Soyut-Dışavurumculukla yakınlık göstermesine karşın, ona karşıt bir tutum sergiler. Ayrıca 1920 ve 1930'ların Geometrik Soyutlaması'na olan yakınlığına karşılık az sayıdaki öğeleri ve yalın çarpıcı renkleriyle de ondan ayrılır. 1960'ların ortasına doğru ise 'Minimal Sanat' ve 'Renk Alanı Resmi' olarak kendini ifade edecektir. Kesin bir geometri, sert kenarlı renk alanları ve tek renkli tuvaleriyle tanınan Reinhardt ve renkli kareleriyle Albers'den başka Kelly, Noland, Stella ve Held bu hareketin üyeleridir. Atmosferik ve daha yumuşak resimler yapan Olitski, Frankenthaler ve Francis gibi sanatçılar ise 'Renk Alanı Resmi' içinde yer alırlar. Olitski üst üste renk uygulamaları, çarpıcı ve parlak renklerle izlenimciliğin çağdaş yorumcusu olarak da nitelendirilebilir.

Kelly'nin, Newmann'ın ve Rothko'nun resim anlayışlarından bahseden N. Lynton renklerin biçimsel bir ifade ile buluşan görsellikler sunduğunu modern sanatın öyküsünde şöyle ifade etmektedir:

"Kelly'nin renk kompozisyonları ile Newmann'ın ya da Rothko'nun eserleri arasında çok büyük fark olup olmadığı merak konusudur. Bu ressamların hepsinde, yankılar oluşturan renkler, dolaysızca, bilimsel bir ifade gücü taşıyan görsel sonuçlar doğururken, az ve öz olmaları da, yaşantının zenginliğini içerir."³¹

SONUÇ

Sonuç olarak; mağara döneminden, kaya resimlerine, Mısır'dan Rönesans'a uzanan süreçte, resim sanatında renk olgusu üzerine bazı gelişmeler olmuş olsa da bilimsel ve sosyal gelişmelerle sanat daha yetkin bir sonuca ulaşmıştır.

Rönesans'ta başlayan resimde hacim, perspektif, ışık-gölge gibi kompozisyonu oluşturan elemanların yanı sıra renk, boya kimyasındaki gelişmenin katkısıyla değişim, Barok'la daha farklı boyutta varlığını sürdürmüştür. Objeye bağlı olan renk, Barok'la özgürlüğüne kavuşurken, 19. yüzyılda ressamın paletinin değişimi empresyonizmle ışık ve rengi getirirken duyular dünyasını resmetmişlerdir.

Çağdaş sanatla obje parçalanmış, klasik dışı perspektif ve göreceli derinlik gelmiştir. Kübizm, kavram ressamlığına hizmet ederken daha sonraları salt kavram ressamlığı olarak soyut dünyanın bir anlatım aracı olmuştur.

Yüzyıllar önce nesneye bağlı bir eleman iken, günümüz resminde kimi zaman duygusal, kimi zaman geometrik bir yapılanmayla akılcı, kimi zaman da soyutun ötesini sorgulayan salt biçimsel bir eleman olarak karşımıza çıkar.

Renk, insanlık tarihinin başlangıcından günümüze bir anlatım aracı olarak duygu ve düşüncelere sözcülük eder. İnsanlığın sosyal ve bilimsel gelişimine göre daha farklı durumlar sergileyerek ifade ettiği durumu belki de daha ileri yüzyıllara taşıyacaktır.

31- Lynton, a.g.e, s. 258.

KAYNAKÇA

- Erzen, J.N.; "Renk" Mad., Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997.
Gombrich, E.H.; Sanatın Öyküsü, İstanbul, 1993.
İpşiroğlu, Nazan- Mazhar; Sanatta Devrim, İstanbul, 1993.
Lynton, N., Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul, 1992.
Rona, Z.; "İzlenimcilik" Mad., Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997.
Rona, Z.; "Venedik Okulu" Mad., Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997
Tunalı, İsmail, Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul, 1983.
Tükel, U.; "Matisse, Henri" Mad., Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997.
Wölfflin, Henrich; Sanat Tarihinin Temel Kavramları, İstanbul, 1990.