

FREEDOM PROCESS OF LIGHT AND LIGHT IN IMPRESSIONISM

In the long story of art, light has always been the basic source. Light is necessary for recognizing objects. Colour is an effect of light. In the paintings of old times, (Renaissance, Baroque) light was a device for voluming the forms and a device for composition. By the XIX. century, artists wanted to capture the instant view of nature. They were interested in the innovations about optic laws. Light started to be an art only by itself. Impressionist artists used solar spectrum colours and gave attention to air perspective more than line perspective. They wanted to search the objects' variations beneath the light.

Anahtar Kelimeler : Empresyonizm, ışık, optik yasalar, renk.

Key Words : Impressionism, light, optic laws. colour.

İlkçağlardan başlayıp bugünlere gelen sanatın öyküsünde temel kaynak görme edimi olmuştur. Düşünceyi ön plana getiren yapıtlarda bile görme edimi her zaman kendine bir rol bulmuştur. Görmenin temel kaynağı ise ışıktır. Işık kaynağı ile bizde oluşan bir takım fizyolojik olaylar sonucunda görme işlemi gerçekleşir. Gözümüz, şiddetli ya da hafif ışık kaynaklarında da görebilme ve buna göre uyum sağlayabilme özelliğine sahiptir.

Işığı temel olarak resimsel ışık ve fiziksel ışık olarak ayırabiliriz. Resimsel ışık da kendi içinde bölümlere ayrılabilir:

a) Keskin ışık: Işığın nesne ve figürler üzerinde keskin kontrastlar yaratacak kadar belirgin kullanılmasıyla oluşur. Caravaggio bu ışığı kullanan tipik sanatçılardandır. "Caravaggio izlediği hem fantezist hem de natüralist yolda, çoğu zaman siyah fonda çok koyu gerçekleşen gölge-ışık tekniğini son derece özgün kullanmış bir sanatçıdır."¹

b) Yumuşak ışık: Işığın şiddeti azdır. Pürüzsüz yüzeyler yaratmak için idealdir. Raffaello bu ışığı kullanan tipik sanatçılardandır.

c) Boyasal ışık: Işık kaynağı tek değildir. Rembrandt'ın resimlerinde bu ışık izlenebilir. Teatral sahne etkisi gibidir. Işık, istenen yerde ve istenen şiddette kullanılır. Boya kalınlıkları farklıdır. Bu nedenle boyasal ışık olarak adlandırılır. Rembrandt'da ışık- gölge aşırı sertliğe dayanmayan, vurgulanmak istenen yerde hafifçe yoğunlaşmış yok olan tarzdadır.

d) Gün ışığı: Empresyonistlerin özellikle kullandığı ışık kaynağıdır. Burada amaç nesnelerin, figürlerin gün ışığında nasıl etkilendiklerinin belir-

tilmesidir. Bu resimler bize mevsimi, günün durumunu açıkça belli ederler.

Fiziksel ışığı ise gün ışığı ve yapay ışık olarak ikiye ayırabiliriz. Yapay ışık, sanatçısı tarafından istenen şiddet ve ölçüde tasarlanıp, kullanılabilir.

Çevremizdeki nesnelerin ve onların renklerinin algılanabilmesi için ışık gereklidir. Renk ışığa bağlıdır, ışığın tesiridir. Bir objenin örneğin sarı renkte görünmesi o objenin diğer renk dalgalarını yutup, sarıyı yansıtmasıyla gerçekleşir.

Prizmadan yansıyarak oluşan tüm renklerin ışık olarak karışımı beyazı oluşturur. "Beyaz, tüm renklerin toplamı olan renksiz renktir ve bu nedenle renk tayfına meydan okuduğunu gösterir bize Dolu boşluk, sessiz sessizlik, vb. kendiliğinden beyazın özünü bütünüyle temsil etmektedir."²

Fiziksel anlamdaki ışığın yönü nesnelerin hacmine farklı etkiler katar. Örneğin yandan gelen ışık formu daha net ortaya çıkarırken, yukarıdan gelen bir ışık abartılı gölgeler oluşmasına neden olur. Cisimlere hacim kazandırmanın yanı sıra cisimlerin üzerine düşen ışık ve bunun sonucunda oluşan gölge, cismin karakteri hakkında fikir sahibi olmamızı da sağlar.

Yaratım sürecinde dış gerçekliği yansıtmak üzere kullanılan elemanlar, sanatçının bireysel gerçekliğinden süzülerek gerçekleşir. "Bu süreçte algılar (görsel imgeler) ya da dış gerçeklik, imgelemede şekillenerek, soyutlanarak, sanat yapıtında biçime dönüşür."³ Işık kullanımı da bireysel-üslupsal seçimlere göre farklılık gösterir. Hacim ve mekânın istenen malzeme üzerindeki yansımaları gerçekleştirilebilmek için ışık-gölgenin kullanılması çeşitli çabalar sonucunda bulunmuştur. İlk çağlarda çizimler geometrik ve yüzeylidir. Yunan ve Roma sanatında gelişen ışık-gölge etkisi Rönesans'ta doruğa ulaşmıştır.

*Yrd. Doç. Dr., Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi-Edime

1-Nedim Gürsel, "Adını Kana Bulayan Ressan", Sanat Dünyamız, S.: 87, 2003. s.: 45.

2-Mehmet Ergüven, Kurgu ve Gerçek, İstanbul, Mart 2003. s.:66.

3-Reyhan Demir, "Sanatsal Yarıtmada İfade ve Biçim Dili", Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yaşanılan Sanat ve Kültür Dergisi, S.: 17, 2006. s.:190.



Resim-1: Leonardo da Vinci, Mona Lisa, Yağlıboya, 1503/6, Louvre Müzesi

Ortaçağda, dini öğretileri yaymaya indirgenen resimde ışık, gölgesizdir. Ancak Giotto ile yeni bir dönem başlar. Rönesans'ta kuramsal olarak da ışık ve gölge ile ilgili çalışmalar yapılmıştır.

"Leonardo'nun yazmış olduğu notların büyük bir kısmını oluşturan Codex Atlanticus adlı derlemede, özellikle ışık-gölge konusuyla ilgili birçok araştırmaya rastlayabiliriz. Her hava durumunda atmosferdeki ışığın durumundan, ışığın niteliğine, niceliğine göre figürler üzerinde oluşturduğu ifadeler kadar ne kadar iyi bir gözlemci olduğunu bu notlarda görebiliyoruz. Hatta dönemin şartlarını elverdiğince zorlayıp ışık kaynağını kendi arzuladığı karakteristik yapısı içinde oluşturmaya çalışmıştır."⁴

Leonardo ışık üzerine tüm ayrıntıları inceleyip, eserlerinde deniyordu. Işıklı alanda konturun keskinliğini kırmak için sfumato tekniğini geliştiriyor, resimlerinde farklı ışıklandırmaları bir arada kullanıyordu (Resim-1).

"Ufuktan doğacak veya batacak güneşin ışıklarının dağları, çiçekleri, insanları ve mekânları aydınlatması, bu dünyanın zamanının ifade edilmesini sağlamıştır. Biçimlerin mekân ve ışık altındaki görünimleri ışığın zamansal bir unsur olarak kullanılmasına neden olmuştur."⁵

Venedik ekolü ışık ve renk açısından Floransa'dan farklılık göstermektedir. "Lagünlerin, nesnelerin dış hatlarını yaygın bir ışıkla sanki yumuşatan ve renklerini kaynaştıran atmosferi, bu kentten ressamlarına, renkleri, İtalya'daki öteki

ressamların o ana dek yaptıklarından daha bilinçli ve gözlemci bir tarzda kullanılmayı öğretmiş olmalıdır."⁶ Bellini, Caravaggio, Giorgione, Tiziano ve Corregio'nun eserlerinde ışık, hava ve renk sahneyi bütünleştirmek için bir araya geliyordu (Resim-2).



Resim-2: Caravaggio, Doubting Thomas, Yağlıboya, 1602/03, Sanssouci-Potsdam.

Barok dönemde ise özellikle keskin ışık-gölge kontrastlarına yer verilmiştir. Tam yandan gelen ışıkla aydınlatılan figürlerin gölgede kalan kısımları derinlik ve hacimden yoksundurlar. Bu tarz ışık, ışığın patladığı noktalara dikkat çekmek için idealdir. "XVII. yüzyılda birçok ressamın, belirgin gölgeleri kullanmaktan kaçınmadıklarını ve kendilerini daha özgürce ifade edebildiklerini söylemek doğru olur."⁷ Barokta ışık, Rönesansta olduğu gibi tek tek noktalara yayılmaz. Bir ya da birkaç yerde birliği oluşturacak şekilde toplanır.

Barok akımının manzara ressamları, (Claude Lorrain, Jan Van Goyen, Jacob Van Ruisdael) değişik hava durumlarındaki ışıklılık üzerine birikimleriyle Romantik manzara ressamlarına öncülük etmişlerdir.

XVIII. yy. Rokoko devrinde ise ışık, şık ipek giysiler üzerinde parlayarak devrin şaşasını ve yaşantısını yansıtır niteliktedir.

Neo-klasisizmde kahramanlık söylemlerine hizmet eden ışık, konuya feda edilmiştir. David'in Marat resminde figür ülküsel güzellikte tasvir edilmiştir. Gericault'da da savaş sahnelerinde ışık, kahramanlar üzerinde toplanmıştır. Romantik manzara ressamları kendi içlerinde farklı ışık etkileri oluşturdular. Bu dönemde Turner'ın eserlerinde ışık, konunun da önüne geçebilmiştir. Işığın özgürlük mücadelesi empresyonizmle başlamıştır.

4-Caner Karavit, Işık Gölge, İstanbul, 2006, s: 64.

5-Rıdvan Coşkun, "Resimde Zaman Kavramı", Resmin Değişen İfadesi ve Mekânla İlişkisi, Der: Rıdvan Coşkun, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları Sanat ve Kültür Dergisi, Eskişehir, 2006, S:17, s: 56.

6-E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü İstanbul 1999, s: 325-326.

7-Ünvan Bulut, Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi, İstanbul 2003, s: 80.

"Empresyonizm, XIX. yy.ın ikinci yarısı- la, XX. yy.ın ilk çeyreğinde Fransa'da başlayan ve sonra diğer ülkelere yayılan resim sanatı akımına verilen addır. Bu akım resim sanatında gerçek bir devrim olarak kabul edilmiştir."⁸

Işık, empresyonizme kadar bir araç durumunda kalmıştır: kompozisyon kurmada yahut plastik değerleri ifade etmede kullanılan temel araç olmuştur. Elbette Empresyonizmden önce de renk ve ışık temel iki duyumdur. O dönemlerde ışık, resmî oluşturan bir kompozisyon prensibidir. Ancak empresyonizmde ışık, idealize edilmiş, soyut bir araç olmaktan çıkıp, reel, rengi olan güneş ışığı halini almıştır. Eskiden sınırları belirlenen objeler, bu kez güneş ışığıyla çözülmüşlerdir.

Işık, sınırlı görüntüsünden kurtularak sanatçının izlenimlerini ona göre aktardığı nesne haline gelir. Hume'un duyum felsefesi empresyonizmle ilişkilendirilir. Ona göre fiziksel ve ruhsal duyular bütünü oluştururlar. Artık ışık, konu ve kompozisyon için bir araç değil yeni bir bütünü oluşturan temel duyumdur.

Empresyonizmin natüralizmle bağları kopmuş değildir. Ancak natüralizmin gerçekliğine duyum ve optik deneyler eklenmiştir. Onlar için amaç, doğadaki varlıkların geçici görünüşlerini yakalamaktır. Anlık gerçek bütün gerçeklikten daha üstündü.

Fotoğrafın icadı Empresyonizmi dolaylı yollardan etkilemiştir. Bu buluş hem sanatçıları yeni arayışlara itmiş, hem de fotoğrafta olduğu gibi anı yakalama, ışık ve yansımaların görüntülenmesi arzusunun geliştirmiştir. Güneş tayfının renkleri kullanılmış, Helmholtz ve Chevreul gibi fizikçilerin kuramları (nesnenin rengini algılamak, o rengin tümlerinin de retinada oluşması, nesnelere gölgelerinde tümler renklerinin bulunması) takip edilmiştir. Siyah, beyaz, kahverengi gibi renkler bir kenara atılıp, prizmatik renkler kullanılmaya başlanmıştır. Geleneksel görme mantığı yıkılarak yerine daha canlı, ışıklı, optik yasalara göre resmedilmiş bir doğa oluşturulmuş, atölye ışığında oluşturulan yanılısama bir kenara bırakılmıştır. Elbette empresyonist dönemde farklı çalışmalar da olmuştur. Degas, resimde konuya verdiği önemle Monet'den farklılaşır. Pissarro, renkten çok yapı üzerinde yoğunlaşmıştır. Manet ise siyahları kullanmaktan çekinmemiştir. Yine de konu olarak artık dinsel, tarihi yahut mitolojik konular tercih edilmemiştir.

8-Maurice Serullaz, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul 1983. s.: 30.

9-Nurcan Perdahcı, Işığın Yeniden Keşfi, Empresyonizm ve Sonrası İçin Bir Yaklaşım, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul 1999, s.: 70.

"Tamamlayıcı renkler yasasını ve gölgelerin renklendirilmesini kavrayan Delacroix ve doğada bulunan renk etkilerinin karışık bileşimlerini saptayan Constable, empresyonist yöntemi daha önce uygulamış sayılırlar. Empresyonizmin özü olan görmenin güç kazanması olayı, bu sanatçılarla başlar."⁹

Empresyonizmde, çizgi perspektifinden çok hava perspektifine ve ışığın tüm doğada yarattığı değişimlere önem veriliyordu. Işığın etkisiyle keskinlikleri **kaybolan nesnelere** hızlı fırça vuruşları ve tonlarıyla **betimleniyordu**. Işık etkileri **yalnızca doğa** resimlerinde aranmıyordu. Renoir ve Pissarro insan kalabalıklarının **üzerinde titreyen ışıkları** ustaca betimliyordular. **Renoir**, empresyonist anlayışını manzara, portre, nü çalışmalarında kullanmıştır (Resim-3).



Resim-3: Renoir, Bal du Moulin de la Galette, Yağlıboya, 1876. Özel koleksiyon

Monet, ışığın figür ve manzaralara bütünlük veren tek değer olduğuna inanıyordu. Parlak renkler kullanan Monet, kırmızı, sarı, mavi gibi ana renkleri ve onların tümlerini kullanıyordu (Resim-4). Çalışmalarında ışığın değişimini yakalamaya çalışırken bu yolla resme zaman unsurunu da katmıştır. Sisley, özellikle su üzerinde oluşan ışık etkileriyle ilgileniyordu.

Belirginliğini kaybeden biçimlerle ışık seli içindeki eserler, yenilikçi yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. Neo empresyonistler, noktaları yan yana koyarak optik karışım tekniğini kullanmışlardır. Empresyonizmde ressamlar açık bavadayla çalışmaya başlamışlardır. Işık ve renk teorilerine ilgiyle birlikte teorisinin egemen olması sonucu neo-empresyonistler atölyelerine geri dönmüşlerdir. Bizans mozaiklerini andıran bu çalışmalarda renkler palette karıştırılmıyordu. Seurat ve Signac'ın eserlerinde karışım belli mesafeden izleyicinin retinasında meydana geliyordu.

Cézanne da resminde, izlenim ile yapısal düzen arasındaki dengeyi yakalamaya çalışmıştır. Planları ve derinliği, birbirlerine yansıyan renklerin tonlarıyla veriyordu. Cézanne ışık için şöyle diyordu: "Işığın yeniden üretilmesi olanaksızdır; ışık başka şeyler aracılığıyla, örneğin renkle gösterilebilir. Bunu başardığımda kendimle övünç duydum."¹⁶ Cézanne, anlık görüntüleri ışık ve rengin yanı sıra biçimle de bağdaştırmaya çalışmıştır (Resim-5).



Res.4: Monet, Morning, Snow Effect.
Yağlıboya,1890-91, Boston Güzel Sanatlar Müzesi



Res.5: Cézanne, Mont Sainte-Victorie, Yağlıboya,
1885/95, Barnes Vakfı

Lautrec, çalışmalarında alttan ışıklanmayı tercih etmiştir. Van Gogh da canlı renkleri kalın tabakalar halinde ve kalem gibi kullanılan fırça darbeleriyle tuvale aktarıyordu. Onun resimlerinde yalnızca güneğin berrak ışıkları yoktur, aynı zamanda coşkulu kişiliğinin bir yansıması vardır.

Gauguin resimleri ışık-gölge konusunda yüzeysel ve sentezcidir. Dekoratif etki sunan resimlerinde kısıtlı olarak ışık-gölge etkisi verirken, gölgeler mavili morlu olarak ele alınmıştır. Empresyonist sanatçılar ve empresyonizmin de ilerisinde çıkışlar arayan bu üç sanatçı (Cézanne, Van Gogh, Gauguin) modern sanatı oluşturmuştur.

Renk tuşlarıyla lokal renkleri değil, ışıkta renkleri arayan empresyonistler, nesnelere konturlarını değil, renk alanlarını görürler. Renk, resmin tek taşıyıcısıdır. Objelerin sabit rengi yoktur. Objeler ve doğa her an yeni bir tayf rengi içinde görünür. Eser, ışık duyularından dolayıdır ki küçük renk tuşları ile oluşturulur. Işık tayfı içinde görülen dünyada artık konu-içerik fazla önem kaydetmez. Işığın etkisiyle empresyonizmde renk nesnenin niteliği olmaktan çıkıp, anlık bir görünüş haline gelmiştir. Gölge renkleri de klasik anlayıştan farklılaşmıştır. Kahverengi ya da siyah değil, mavi, yeşildir. Klasik dönemde Newton fizik ve optik yasaları kullanılırken, empresyonizmde Chevreul ve Helmholtz'un bulduğu renk karşıtlığı ilkesi benimsenmiştir. Boşluksuz yan yana gelen renkler birbirinin zıt rengini içinde barındırır şekilde görünür.

Sonuç olarak, empresyonizmde o güne dek görülmemiş bir ışık ile renk birliği oluşmuştur. Işık sanata dönüşmüş, objeleri görünür kılan değil, oluşturan unsur olmuştur. Kendisi yenilikçi olan empresyonizm ardından yeni arayışların da kapılarını açmıştır. Resimde ışık, yardımcı eleman rolünden sıyrılmış, resmin katı görünümünden kurtulmasını sağlamıştır. Bu rahatlık, objeler üzerinde ışığın hareket ediyormuş hissini vermesinden kaynaklanır. Bu uçucu görüntülerin yakalanması için empresyonist sanatçılar gözlemlerini tuvale hızla aktarmışlardır.

Empresyonist sanatçılar, simültane (aynı zamanda) renk karşıtlığı ilkesini benimsemişlerdir. Yan yana gelen renklerin kontrastları bu renkleri etkileyerek, renklerin değişmesine sebep olur. Bu anlayış pek çok Empresyonist sanatçının renk seçimlerini etkilemiştir. Resmi belirleyen temel unsur renktir ve kompozisyon, derinlik, perspektif gibi elemanlar arka plana atılmıştır. Objeler, rengin taşıyıcısı olmaktan kurtulmuştur. Objelerin renk yüzeylerinden meydana geldiğini düşünüyordular. Objelerin tek renge hapsedildiği lokal renk düşüncesi terk edilmiştir. Atölyeden çıkarak doğada çalışmayı tercih etmişlerdir. Bu direkt gözlem yapmayı gerektiren anlayışlarından kaynaklanır. Renk teorilerine ilginin ağır basmasıyla birlikte Seurat ve Signac tekrar atölyelerine dönerler.

Empresyonizm duyu temeline dayanır. Onlar, formları ışık ve renkle belirleyip sunmak istemişlerdir. Objeler üzerinde hızla değişen tayfları yakalamak için hızlı çalışmışlardır. Eserlerinde havanın etkisiyle konturlar erimiştir.

Tüm bu sebepler nedeniyle

10-Emile Bernard, Cézanne Üzerine Anılar, İstanbul 1997. s.: 107.

Empresyonizm, modern resmin başlangıcı olarak kabul edilir. Fotoğraf makinesinin icadı, ressamların yüzyıllardır üstlendiği benzerini yaratma sorumluluğunu aza indirgeyebilmesine olanak sağlayarak, sanatçıların arayışlarına ve dencylerine başlayabilmesini sağlamıştır. Empresyonistler de kendilerini doğanın ve tüm formların ışıkla değişen görüntülerini incelemeye adanmışlardır. Bu arzu resmin tüm elemanlarının değerlendirilip yorumlanabileceği düşüncesini beraberinde getirmiştir. Artık kalıplarından kurtulabilen, duyu ya da akıl süzgecinden geçirilebilen doğa hiçbir zaman eskisi gibi olmayacaktır.

KAYNAKÇA

BERNARD, Emile, 1997 Cézanne Üzerine Anılar. İstanbul

BULUT, Ümran, 2003 Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi. İstanbul

COŞKUN, Rıdvan, 2006 "Resmin Değişen İfadesi ve Mekânla İlişkisi", Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları Sanat ve Kültür Dergisi, S. 17

DEMİR, Reyhan, 2006 "Sanatsal Yaratmada İfade ve Biçim Dili" Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları Sanat ve Kültür Dergisi, S. 17

ERGÜVEN, Mehmet, 2003 Kurgu ve Gerçek. İstanbul

GOMBRİCH, E.H., 1999 Sanatın Öyküsü. İstanbul

GÜRSEL, Nedim, 2003 "Adını Kana Bulayan Ressam" Sanat Dünyamız Dergisi, S. 87

KARAVİT, Caner, 2006 Işık Gölge. İstanbul

ERDAHCI, Nurean, 1999 Işığın Yeniden Keşfi, Empresyonizm ve Sonrası İçin Bir Yaklaşım. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul.

SERULLAZ, Maurice, 1983 Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi. İstanbul.