

BİLİNEN İLK RESİMLERDEN GÜNÜMÜZE RESİM SANATINDA SİYAH

Gülderen GÖRENEK BEYAZ ¹

ÖZ

Siyah, yüzey tüm ışığı emdiğinde ve geride yansıtacak ışık kalmadığında ortaya çıkan nötr bir renk, yani renk yokluğu olarak tanımlanmıştır. 17. yüzyıl İngiliz doğa bilimcisi Isaac Newton'ın spektrumu keşfine kadar tarihte yapılan tüm renk düzlemlerinde daima yerini alan siyah, resim tarihinde de bilinen ilk mağara resimlerinden itibaren hep var olmuştur. Bu çalışmada siyahın, batı resmi kapsamı içinde ilk resimlerden günümüze dek süren sanat tarihindeki serüveni ve çağlar boyunca belli başlı kültürlerde büründüğü kimliği, nitel araştırma yöntemiyle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Resim Sanatı, Siyah, İlk Siyah Resimler, Renk, Işık, Karanlık

Görenek Beyaz, Gülderen. "Bilinen İlk Resimlerden Günümüze Resim Sanatında Siyah". *idil* 6.39 (2017): 3321-3353.

Görenek Beyaz, G. (2017). Bilinen İlk Resimlerden Günümüze Resim Sanatında Siyah. *idil*, 6 (39), s.3321-3353

¹ Yrd. Doç., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, gulderengorenek(at)gmail.com

BLACK IN THE ART OF PAINTING FROM THE EARLIEST PAINTINGS KNOWN TO TODAY

ABSTRACT

Black is defined as a neutral color, that is, absence of color when surface absorbed all the light without leaving behind to reflect any of it. Black has always took place in color charts through history until 17th century British scientist Sir Isaac Newton's disco-very of the spectrum, and its presence in history of art goes back to first samples of cave murals. The study is a research on black in the context of western art, and qualitative rese-arch is followed as a method.

Keywords: *Art of Painting, Black, The Earliest Black Paintings, Color, Light, Darkness*

Giriş

Renkler ışıkla varlık bulur. Dünya üzerinde ışığın yoğun olduğu yerlerde renkler canlı, tam tersi bir durumdaysa cansız ve soluk görünürler. Güneşten gelen ışık ışınları aslında farklı frekanslara sahip titreşen dalga boylarıdır ve renk algısı, gözün bu dalga boylarını algılamaya başladığı andan itibaren zihinde meydana gelir. Bu bağlamda rengin ne olduğu bir cümleyle ifade edilmek istenirse “renk, ışığın farklı dalga boylarındaki kendi öz yapısı ve nesnelere üzerindeki yansıma özelliğine bağlı olarak göz yardımıyla zihinde oluşan etki,” (Sözen ve Tanyeli 1994: 200) olarak tanımlanabilir.

Oysa neden renkli görürüz sorusunun bilimsel cevabına kadar sanatta renk, objenin doğal görüntüsüne ait bir unsur olarak görülmüştür. Burada obje, varlığına ait bir lokal renge (öz renk) sahiptir ve ışık da nesneyi görünür kılmaktadır. İki boyutlu resim yüzeyinde gerçeklik yansımaları, biçimlerin lokal renginin ışık etkisi altında açılıp koyularak hacim kazanmasıyla, derinlik ise uzaklara gidildikçe nesnelere küçülmesi ve ışığın solgunlaşmasıyla verilmiştir. Bu esasta sanatçılar gerçeklik yansımalarını en iyi verecek *loren aynası* ve *camera obscura* gibi yardımcı araç-gereçler kullanmışlardır.

Siyah ise bir renk olarak, Isaac Newton’ın spektrumu keşfine kadar geçmişte yapılan tüm renk düzlemlerinde yer almıştır. Newton’ın kendi renk spektrumunda siyaha yer vermemesi sanat dünyasında Empresyonistlerin siyahı paletlerinden çıkarmalarıyla sonuçlanmıştır; ancak siyah, bilinen ilk mağara resimlerinden günümüze dek resim tarihinde sanatta önemini hep korumuştur. Hatta yakın geçmişte *Surrey NanoSystems*’deki bilim insanları uydularda kullanılmak üzere ışığın yalnızca %0,035’ni yansıtan yani yüzde 99,965’ini emebilen en karanlık siyah *Vantablack*’i geliştirmişlerdir. Sanatçı Anish Kapoor’un *Vantablack*’in kullanım hakkını satın alması siyah üzerine yapılan onca tartışmadan sonra başka bir tartışmayı da başlatmıştır (Sanatatak. 2016).

1. Siyah

Siyah, yüzey tüm ışığı emdiğinde ve geride yansıtacak ışık kalmadığında ortaya çıkan nötr bir renk, yani renk yokluğu olarak tanımlanmıştır. Şu bir gerçek ki siyahın batı dünyasında renk statüsünden inişi Ortaçağ’ın sonları ile 17. yüzyıla denk gelmektedir. Bunda Leonardo da Vinci’nin siyahın gerçek anlamda bir renk olmadığı söyleminin katkısı büyüktür (Pastoureau, 2016: 11).

Sonrasında matbaanın icadı ve gravür tekniğinin artan olanakları siyahın

diğer renklerden ayrı bir sınıfta ele alınmasına yol açmış, ardından Protestan Reformu ve Isaac Newton'ın renk üzerine çalışmaları siyahın renk dünyasından tamamen dışlanmasıyla sonuçlanmıştır (Pastoureau, 2016: 10). Özellikle Newton'ın beyaz ışığı ayrıştırarak spektrumunu keşfi ve bu spektrumda siyah ve beyaza yer vermemesi bunların diğer renklerden ayrı bir kategoride tutulmasına, nötr, yani renksiz olarak değerlendirilmesine neden olmuştur.

Goethe, (2013: 27), "renk, doğanın göz duyusuna etki eden meşru doğasıdır," der. Aynı zamanda fiziksel anlamda rengi, sarı ve mavi olmak üzere iki renkle belirler. Ona göre ışık sarıdır; karanlık ise mavi. Her ikisinin dengeli karışımı yeşili oluşturmaktadır. Bu bağlamda gün doğumunda ve gün batımında güneş ışığı troposferden geçmekte ve renkler oluşmaktadır. Yine ona göre, atmosferin dış katmanı toz ve parçacıklarla doludur ve troposfer dediği bu alanda karanlık ve aydınlık buluşarak renkleri oluşturmaktadır. Bu süreçte renklerin oluşması için ışık kadar ışıksızlık da gerekmektedir (Goethe. 2013: 29).

Goethe'nin renk teorisine göre troposfer yoğunlaştıkça sarı ve mavinin tonları koyulaşmaktadır. Örneğin güneşin dik geldiği bir saatte tam güneş ışığına bakıldığında ışık sarı, gün batmaya hazırlandıkça ışık kaynağı arasında yoğunluk arttıkça renk kırmızıya doğru koyulaşmaktadır. Bu anlamda sarılar, izleyen görüşü, troposfer ve güneş arasındaki etkiyle ortaya çıkmaktadır. Aynı şey mavi için de geçerlidir. Gökyüzüne bakıldığında aslında uzayın karanlığına bakılmaktadır. Güneş ışığı troposferden geçerken içinde bulunan parçacıklar ışığı yansıtmakta ve izleyen ışığı, karanlığın önünde mavi olarak görmektedir. Mavi renk, izleyen görüşü, uzayın karanlığı ve aydınlanmış troposfer arasındaki etkileşimle ortaya çıkmaktadır. Troposfer inceldikçe mavinin koyulaşacağını söyleyen Goethe, mavinin aslında aydınlanmış karanlık olduğunu belirtmektedir. Ona göre sarı, ışığın; mavi de, karanlığın başlangıç noktasıdır. Bu yüzden renk çemberinde sarıyı solda; maviyi sağda konumlandırmaktadır. Böylece bu iki renk, bütün diğer renklere temel oluşturmaktadır (Brown, 2014).

Goethe'nin dairesel tuttuğu renk çemberi Antik Çağ'da doğrusal bir düzendedir. Bu doğrunun üzerinde beyaz ve siyah her iki uçta olmak üzere konumlandırılmış ve aralarına sarı, kırmızı, yeşil ve mavi yerleştirilmiştir. Aristoteles'in yaptığı bu düzen Ortaçağ ve 16. yüzyılın ortalarına kadar geçerliliğini korumuştur. 1600'lerde bu renk doğrusu halen geçerli olmakla birlikte mavinin yanına mor eklenerek doğrudaki renk sayısı yediye çıkartılmış, beyaz, sarı, kırmızı, yeşil, mavi, mor ve siyah olarak belirlenmiştir. 16. yüzyılın ikinci yarısında doğan Cizvit Rahibi François d'Aguilon ise renkleri üç bölümde ele almıştır. Ona göre siyah-beyaz uç renkler; kırmızı-mavi-sarı orta renkler ve yeşil-mor-turuncu karışık renklerdir

François d'Aguilon, siyah-beyazı renk doğrusunda tutmaya devam etmiştir; ancak, o da bunları her iki uca yerleştirmiştir. Ayrıca ikisinden biri herhangi bir renkle karıştırıldığında rengin yalnızca yoğunluğu değiştirilmektedir (Pastoureau, 2016: 160, 161).

Sonraki süreçte rengin ışık gibi hareket ettiği, dolayısıyla renkli görüntünün dinamik bir eylem olduğu fikri ağırlık kazanmış, böylece ışık, ışığın üzerine düştüğü nesne ve gözün işlevi değerli olmuştur. Bu bakış üzerine oluşturulan teoriler sonucunda doğrusal olan renk düzeni dairesel evrilmiştir. Bu düzende renkler yedidir ama mor çıkartılıp yerine turuncuya yer verilmiştir. Rengin, ışığın ve karanlığın değişik derecelerde karışması sonucu olduğu düşüncesi temelinde şekillenen dairesel yapıdaki renk düzenine paralel olarak siyah-beyaz yan yana konumlandırılmıştır. Ancak, günümüzde bilinen renk çemberinin ortaya çıkışı 17. yüzyılda bilim adamlarının gökkuşağı üzerine yaptığı çalışmalar temelinde araştırmalarını sürdüren Isaac Newton'ın katkılarıyla olmuştur (Pastoureau, 2016: 162, 165).

Newton ışık üzerine yaptığı çalışmalarda odasını karartarak odaya bir miktar ışığın girmesi için panjurda küçük bir delik açmış ve karşı duvarda kırılması için bir üçgen prizmayı deliğin girişine yerleştirmiştir (Bolles, 2002; 203). Böylece prizmadan geçen beyaz ışığı, kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, mavi-mor (indigo) ve mor renklerden oluşan homojen renklere (spektrum) ayırmayı başarmıştır. Yaptığı çalışmada bu renklerin hep aynı sırada dizildiğini gözlemlemiş ve yine bu renklerden en az dört farklı ışığı birleştirerek beyaz ışığı elde edebileceğini bulmuştur (Heesen, 2015). Newton tekrar beyaz ışığa ulaşmayı denerken çeşitli homojen renklerin farklı kırılma eğimlerine sahip olduğunu da görmüştür. Örneğin, en az kırılan kırmızı kırılma eğimlerine sahip olduğunu da görmüştür. Örneğin, en az kırılan kırmızı kırılma eğimlerine sahip olduğunu da görmüştür (Resim 1). Yine kırmızı ışığın mor mor ışığa göre daha fazla kütleyle sahip olduğunu gözlemlemiştir (O'Connor vd. 2008)



Resim1. Isaac Newton'nın spektrumu

Newton farklı renkte pigmentleri karıştırdığında tıpkı ışıktaki olduğu gibi aynı sonuca ulaşabileceğini zannetmiştir. Ancak aynı yöntemi pigmentler üzerinde uyguladığında beyazdan çok griye ulaşmıştır. Şu bir gerçek ki Newton'un parçacık kuramı, zamanında büyük tartışmalar yaşadığı Hooke ve Huygens'in ışığın farklı hızlarda titreşen dalgalardan oluştuğunu öneren dalga kuramı ile büyük tezatlık göstermiştir. Oysa bugün modern fizik, her ikisini de haklı göstererek ışığın hem dalga hem de parçacık gibi davrandığını bilmektedir (Bolles, 2002: 204).

Newton'un bilimsel çalışmalarıyla dayanağını bulan siyah ve beyazın gözden düşüşü Pastoureau'a göre 1910'dan itibaren değişmeye başlamıştır. Pastoureau, (2016: 10) sanatçıların ve bilim insanlarının takip ettiği yaklaşımla siyaha renk itibarının geri verildiğini söylemiştir. 1946'da Paris'te Galerie Maeght'te açılan "Siyah renktir" sergisi bu yaklaşımı destekleme edimi olarak öne çıkmaktadır. Günümüzde ise siyahın renk olup olmadığı tartışmasına kimsenin girmediğini vurgulayan Michel Pastoureau (2016: 9) sözlerine şu şekilde devam etmektedir: "Siyah, yüzyıllar, hatta binyıllar boyunca sahip olduğu başlı başına bir renk olma statüsüne, hatta bütün renk sistemleri içerisinde güçlü bir kutup olma hakkına tekrar kavuştu."

1.1. İlk Siyah Resimler

1994 yılında Fransa'nın güneyinde keşfedilen Chauvet mağarasının 2016 yılında yapılan karbon testlerinde, biri 32.000 yıl ile diğeri yaklaşık 26.000 yıl önceye ait iki farklı yerleşimin gerçekleştiği anlaşılmıştır (Combiér, vd. 2012). Chauvet'te, otuz altı bin metre karelik alana 442 hayvan figürü, tarihte ilk siyah resimler olacağı belki de bilinmeden kömürle çizilmiş ve bu çizimlerin bazıları kırmızı aşı boyasıyla renklendirilmiştir (Resim 2).

Bu mağaranın keşfi, resimde siyahın ilk kullanımının 1879 yılında İspanya'da keşfedilen Altamira mağara resimleri olduğu fikrini böylece çürütmüştür (Walter, 2014). 19.000 ile 15.000 yıllık geçmişe sahip olan Altamira mağara resimleri bizon, boğa vb. hayvan figürlerinden oluşmaktadır. Bu figürlerin kontur ve gölgelendirmelerinde kömür kullanılmıştır (Resim 3). Altamira kömürü de denen bu malzemeyle figürler geniş ve emin hareketlerle basit çizgilerle oluşturulmuş, kırmızı ve sarı aşı boyasıyla renklendirilmiştir (Finlay, 2002: 80).

Yine 1940 yılında Fransa'da bir grup genç tarafından keşfedilen Lascaux mağarası üst paleolitik sanatın izlerini taşıyan ömeklere sahiptir (Resim 3). 17.000 yıllık geçmişe sahip boğa ve başka hayvanlardan oluşan altı yüz figür, mağaranın kalsit duvar ve tavanına manganez oksitten elde edilen siyah boyayla tasvir edilmiştir (Walter, 2014).



Resim 2. Chauvet mağara resmi

Resim 3. Altamira mağara resmi

Resim 4. Lascaux mağara resmi

Mağaralarda yaratılan tüm bu imgelerin paleolitik dönemin inanç sisteminin birer ürünü olabileceği düşünülmüştür. Bu bağlamda Gombrich, (1992: 21) ilkel avcılarının duvarlarda oluşturdukları avlarının imgeleri yardımıyla gerçekte de onlara sahip olacaklarına, yani kendi güçlerine boyun eğeceklerine inandıklarını belirtirken; Pastoureau, (2016: 26) bu karanlık mağaraların enerjinin toplandığı, doğumun ya da metamorfozun gerçekleştiği yerler olduğu; bu yüzden kutsal sayılmış olunabileceğini ifade etmiştir.

1.2. Modern Dönem Öncesi Siyah

Astrofizik, kutsal kitaplar ya da mitolojide rastlandığı üzere yaşamın başlangıcı olarak verilen genel imge, gecedir ve karanlık olan gece, her şeye gebedir. Örneğin Yunan mitolojisinde yer, gök ve yeraltı dünyasının tanrısı Nyks (gece), uzak batıda bir mağarada yaşar ve genelde siyah renkle simgeleşen uyku, rüyalar, sıkıntı,

gizem, geçimsizlik, mutsuzluk ve ölüm gibi varlıklar doğurur. Doğal olarak Nyks (gece), karanlığından ötürü siyahla simgeleşmiştir (Pastourea, 2016: 24).

Geceye yönelik bu mitlerin doğmasında henüz ateşi kontrol altına alamamış insanların karanlığa duydukları korku ve onun nesiller boyu aktarımı yatmaktadır. Doğal olarak bu korkunun yaratmış olduğu mitler ve bu mitlerden türeyen imgeler siyahla özdeş şekilde genel bir eğilim olarak tüm toplumlarda görülmüştür. Ancak 500 bin yıl önce insanların ateşe hakim olmasıyla birlikte barındıkları karanlık mekanlar aydınlanmış, aydınlığın getirdiği huzurla siyah simgesel olarak korkunun ifadesi olmaktan uzaklaşmıştır (Pastourea, 2016: 27, 28).

İnsanların ateşi denetim altına alması yalnızca sosyal hayatlarını değiştirmemiştir. Aynı zamanda yeni buluşlara da olanak sağlamıştır. Örneğin, kömür siyahı, çeşitli odun, ağaç kabuğu, kök ya da çekirdeklerin havasız ortamda yakılmasıyla elde edilmiştir. Deneyim kazanıldıkça seçilen maddenin kavrulma derecesi siyahın parlaklığını ya da yoğunluğunu çeşitlendirmiştir. Daha sonra bitkiler yerine kemik, fildişi ve geyik boynuzları yakılmış ve bunlardan elde edilen küllerle siyah boya yapılmıştır. Aynı zamanda minerallerin de siyah boya elde etmede önemli olanaklar sağladığı fark edilmiştir. Zamanla kazılıp ezilerek ya da oksitlendirilerek veya yapıştırıcı katılarak elde edilen boyanın dayanıklılığının bitki ve kemiklerden elde edilene göre daha fazla olduğu deneyimlenmiştir (Pastourea, 2016: 29).

Eski Mısır resimlerinde de kurum, kömür ve yanmış hayvan kemiklerinden elde edilen siyah boya, figürlerin saç rengine, resimlerin dış çizgilerinde ve hiyerogliflerde kullanılmıştır. Simgesel olarak siyah (khem) Eski Mısır'da ölüm, gece ve yeraltı dünyasını temsil etmektedir. Yeraltı dünyasının ve yeniden dirilişin hükümdarı olan Osiris'e siyah denirken aynı zamanda her yıl taşan Nil nehrinin sürüklediği verimli toprakların renginden ötürü Mısır'a 'siyah toprak' denmiştir. Burada siyah, çöl kumlarının taşıdığı ve kısırlığın simgesi olan kırmızının tersine verimliliği ve doğurganlığı temsil etmektedir (Pastourea, 2016: 37). Mumyalama tanrısı Anubis tasvirlerde siyah bir çakal olarak gösterilmiştir (Resim 5). Yine mezarlığın koruyucusu Kraliçe Ahmose-Nefertari ve Mısır firavunlarının atası olan ve tanrılaştırılan kral ve kraliçeler siyah tenle tasvir edilmişlerdir (Singer, ty).



Resim 5. Mumyalama tanrısı Anubis tasvirinden bir örnek

Yunan sanatında, Mısır sanatında görülen belli katı kurallar izlenmemektedir. Eski Yunan'da sanatçılar bilinen kendi gördüğünü eklemiş, dolayısıyla figürleri çevreleyen sınırlar varlığını korusa da olay örgüsü içinde hareketleri rahatlamıştır. Özellikle üzeri mitolojik hikâyeler ya da zamanının olay ya da inançlarını anlatan resimlerle bezenmiş çömleklerde bu durum açıkça görülmektedir (Gombrich, 1992: 21). Yunan çömleklerinde genel eğilim siyah üzerine kırmızı ya da kırmızı üzerine siyah figür olarak izlenmektedir (Resim 6). Çömleğin üzerindeki parlak metalik siyah, üretimi sırasında kullanılan çamurun cinsinden kaynaklanmaktadır. Bu parlak siyahın elde edilebilmesi için ilk etapta çamur hiç karıştırılmadan birkaç kez yıkanmakta ve ince bir emülsiyon oluşturulmaktadır. Vazo şekillendirildikten ve deseni çizildikten sonra siyah olması düşünülen alanlara hazırlanan emülsiyon sürülmektedir. Aynı emülsiyon konturlar için de kullanılmaktadır. Burada üç farklı fırınlanma aşaması yürütülmektedir. Öncelikle çömleğin fırınlanması aşamasında oksijen akışı durdurulmaktadır. Fırın içine odun ya da ıslak dallar eklenerek çıkan gazın çamurun demir oksidiyle teması sağlanmakta ve böylece çömleklerin üzerindeki parlak metalik siyah elde edilmektedir (Dimitrova, 2008).



Resim 6. Yunan çömleklerinden bir örnek

Çin inancında derin düşüncelerle anlamına varılan dünya siyah, beyaz, kırmızı, sarı ve maviye bölünmüştür. Ancak bu bölünmenin gerçekleri görmede engel teşkil edeceği düşünülmüştür. Bu bağlamda renkli resimler küçümsenirken, siyah mürekkeple yapılan resimler şiirle resmin inceliğini buluşturmayı bildiği ve açık seçik düşünmeyi sağladığı için yüceltilmiştir. İs, çam kütüğü, yağ, cila reçinesi ya da şarap tortusunun yakılmasıyla elde edilen mürekkepli resimler hem Tang hem güneyli Song hanedanlığı zamanında değerli tutulmuştur. 13. yüzyılda Song hanedanlığı sırasında Xia Gui'ye ait yaklaşık dokuz metrelik resim (Resim 7), mürekkeple yapılmış siyah resimler içinde en güzel örneklerden biri olarak görülmüştür (Finlay, 2002: 94).



Resim 7. Xia Gui (1180-1230), Song Hanedanlığı, Rulo kağıt üzerine mürekkep, 46,5x889,1 cm

Çin resminde mürekkeple yapılan manzaralar doğa karşısındaki derin düşüncelerin birer ürünüdürler. Ressamlar ustalarının çizimlerinden öğrendikleri ağaç, bulut, kayalık vb. doğa görünüşlerini yaptıkları uzun yolculuklar sonunda kendi izlenimleriyle içselleştirmiş ve resim yapmaya başladıklarında gördüklerini değil, belleklerinden çağırdıklarını yüzeye aktarmışlardır (Gombrich, 1992: 111).

Ortaçağ Avrupasında bir devlet dini olarak Hıristiyanlık anlayışı egemendir. Bu anlayışta, tanrının eseri olduğu için, evrendeki her şeyin anlamı son derece büyüktür. Dolayısıyla dünya üzerinde bulunan taş, bitki, hayvan vb. her şeyin mistik ya da ahlaki bir anlamı vardır ve bu bağlamda renkler de birçok anlam ifade etmektedir (Eco, 2006: 123). Örneğin siyah Ortaçağ'ın erken zamanlarında Antik çağda olduğu gibi iyi ve kötünün temsili zıt anlamlara sahiptir. Yani bu zamanlarda siyah, tevazu, ılımlılık, otorite ve saygınlık gibi iyi nitelikleri temsil etmiş olmakla birlikte ölümler, karanlıklar âlemi, ıstırap, tövbe ve günah gibi kötücül nitelikleri de temsil etmiştir. 10. yüzyıldan sonra biraz da Hıristiyanlığı pagan inançtan ayrı tutmak amacıyla siyaha yüklenen kötücül nitelikler daha da egemen hale gelmiş ve Ortaçağ'da baskın bir şekilde siyah şeytan, günah, ölüm ve cehennemin rengi olmuştur (Pastoureau, 2016: 55).

Tanrı'nın ışıkla özdeş tutulduğu Ortaçağ'da rengin de ışık olduğuna

inanılmıştır. Bu esasta Tanrı'ya olan en iyi hizmetin renkten yararlanılarak güzelliği ortaya çıkarmak olduğu düşüncesi yaygınlaşmıştır. Bu bağlamda kiliseler her türlü teknikten, özellikle vitraydan yararlanılarak renk ve ışık mabedine dönüştürülmüştür. Bu durum, karanlıkların temsili siyahı kesin bir şekilde renkli aydınlıktan ayırmış ve onu renk olma statüsünden alıkoymuştur (Pastoureau, 2016: 71). Yani 11. yüzyılın sonlarından 12. yüzyıla geçerken Ortaçağ'ın inanç sistemi siyahı renk düzeninden tamamen dışlamıştır.

Bu inanç sistemi resim sanatını da derinden etkilemiştir. Ortaçağ'da resimleme sırasında verilmek istenen, değişen görüntünün ardında yatan ve sonsuza dek varlığını koruyacak olandır. Bu yüzden temsil edilen figürler, ayrıntılarından arındırılmış ve şemalaştırılmıştır. Burada siyah dış çizgi yüzeydeki tüm elemanları çepeçevre kuşatmıştır. Böylece netliğe kavuşan yüzey üzerindeki tüm elemanlar tanrısal düzenin yeryüzündeki temsili olmuş görünenin ötesindeki kavuşma isteği belirginleşerek netliğe ve katılığa ulaşmıştır. Kullanılan dış çizgiyle verilmek istenen pekiştirilmiştir (Ergüven, 202: 102).

14. ve 15. yüzyıllar Avrupa'da Rönesans'ın yaşandığı yıllar olarak siyahın kötücül niteliklerinin gerileyerek iyi anlamlarının tekrar yükselişe geçtiği yüzyıllar olmuştur. Özellikle Ortaçağ'ın sonlarına doğru savaş meydanlarında zırhla kaplı askerleri birbirinden ayırmak için kullanılan, sonrasında tüm toplumsal kesimlerde yaygınlık kazanan armacılık, siyahın yükselişinde önemli katkıya sahiptir. Bu yüzyıllarda giyim üzerinde yapılan düzenlemeler nedeniyle burjuvalar giyimde siyahı tercih etmek zorunda bırakılmışlardır. Sonrasındaysa dönemin moda rengi olarak siyah yalnızca prenslerin değil, onların saraya yansıttıkları katkıyla kralların da rengi olmuştur. Hıristiyanlık inancındaki tevazu ve erdemliliğin karşılığı olduğu düşünülen siyah, günlük yaşamın her türlü düzenine önerilmiş, aynı zamanda büyük salgınlar yaşayan toplulukların geride bıraktıkları acılarının da ifadesi olmuştur. 15. yüzyılda siyah, resimde de karşılığını bulmaktadır (Resim 8). Örneğin Andrea Mantegna'nın resminde olduğu gibi Rönesans döneminde sık sık resimlenen müneccim kralların tapınması konulu resimlerde Afrika kıtasını siyah teniyle üç kraldan biri temsil etmektedir (Web Gallery of Art, 1996).



Resim 8. Andrea Mantegna, Müneccim Kralların Tapınması, 1495-1505, Tuval üzerine distemper, 55x71 cm

Rönesans ressamı herhangi bir renk kullandığında bu renk resimlenen şeyin gerçekte sahip olduğu renktir. Örneğin mavi pantolon gerçekte de mavi pantolondur. Rönesans sanatında ışık gölge nedeniyle rengin değerinde değişiklikler yapılsa da renk aynı kalmaktadır (Resim 9). Bu esasta Leonardo gerçek gölgeleri verebilmek için nesnenin rengine siyah katmayı tavsiye etmiştir (Wölflin, 1995: 67). Aynı zamanda sanatçı resimlerinde daha fazla hacim elde etmek ve desen sağlamlığında sanatının mutlak mükemmeliyete kavuşması için koyu gölgelere başvurmuştur. Bu koyu gölgeleri elde edebilmek için de astar boyası için en koyu siyahlar kullanmıştır (Vasari, 2014: 224).



Resim 9. Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503-5, Panel üzerine yağlıboya, 77x53 cm

Rönesans döneminde görünen gerçeklik, doğanın yeniden keşfiyle sanatçının durduğu noktadan çizgi ve renklerle verilmeye başlanmıştır. Yüzey üzerinde elemanlar yan yana birbiriyle ilişki kurmadan her biri kendi varlığını duyumsatarak renklendirilmiştir. Siyah çizgiyle elemanların çevresini belirginleştirme ve yüzey üzerinde kaskatı oturtma alışkanlığı kalkmış, sfumato tekniğiyle yumuşatılarak modle edilmeye başlanmıştır. Bir Rönesans sanatçısı siyah bir fon önüne figür koyduğunda figür fon ile ilişki kurmadan tüm görünürlüğüyle olduğu gibi izleyiciye duyurulmaktadır (Wölfflin, 1995: 33, 55).

1450 yılında matbaanın icadı ve 15. yüzyılla birlikte gravür tekniğinin gelişimi siyah beyazı diğer renklerden ayırarak onların renk olmadığı görüşünü yaygınlaştırmıştır. Matbaanın icadı ve gravür tekniğinin yaratmış olduğu değerler sistemine Protestan ahlak anlayışı da eklenince beyaz ve siyah diğer renklerden ayrı bir kategoride değerlendirilmiştir. Çünkü Reformcular Katolik kiliselerindeki süsle dayalı zenginlik gösterisini eleştirmiş ve bu kiliselerin çok renkliliğini kınamışlardır. Bu esasta Protestanlık, ibadet, giyim, sanat, mesken ve ticari hayat gibi tüm dini ve toplumsal alanlara ölçülülük ve erdemliliğin karşılığı olduğunu düşündüğü beyaz, gri ve siyahtan örülü değerler sistemini önermiş ve bu değerler siteminde bu üçü dışında tüm renkler küçümsenerek tamamen dışlanmıştı (Pastoureau, 2016: 141, 144).

17. yüzyılda her ne kadar sanat, edebiyat ve bilimde parlak atılımlar yapılsa

da toplumsal ve dini açıdan son derece zorlu bir dönem yaşanmıştır. Savaş, sefalet, hoşgörüsüzlük, despotluk, felaketler ve cinayetlerin meydana geldiği, kısacası ölümün kol gezdiği bu döneme siyah, güçlü bir şekilde karşılık gelmektedir. Siyah giyimde tüm renkleri öteleyerek bu yüzyılda da baskındır. Yalnızca giyim değil günlük yaşamın her alanı siyahın hâkimiyeti altındadır. Bunda Protestan söylemlerinin etkisi olmakla birlikte bu yüzyılda etkinlik gösteren Cizvit, Jansenistler dahil tüm mezheplerin söylemleri aynı doğrultuda olmuştur. Kiliselerde rengi ve lüksü seven Katolikler bile din dışı hayatın her türlü süsten arındırılması gerektiğini salık vermişlerdir (Pastoureau, 2016: 151).

Yine sanat da bu yaklaşımdan uzak düşmemiştir. Çünkü Barok üslupla yapılmış bir resimde yüzeydeki tüm elemanlar, en ışısız siyahlarla oluşturulmuş koyu bir mekâna gömülmüştür. Keskin bir ışık altında aydınlanan formlar parça parça karanlıktan doğmuş ve yer yer doğduğu karanlıkla bütünleşmiştir. Bu anlamda şekiller doğadaki gerçekliğiyle çok az ilişki kurmasına rağmen, bütünleştiği karanlık mekanda gerçek etkisi yaratmaktadır (Wölflin, 1995: 33, 34). Bu dönem için siyah denince ilk akla gelen sanatçı *clair obscur* (chiaroscuro) kullanımındaki başarısıyla Caravaggio'dur (Resim 10). Sanatında siyah boyalarla elde edilen karanlık alanlara keskin aydınlıklar karşılık gelmektedir. Resimlerinde karanlık ve aydınlık arasındaki zıtlıklar o kadar keskindir ki ara geçişler neredeyse hiç yoktur (Yetkin, 1977: 50).



Resim 10. Caravaggio, Aziz Thomas'ın Şüpeciliği, 1601-02, Tuval üzerine yağlıboya, 107x146 cm

17. yüzyılın ikinci yarısına denk düşen Newton'ın ışık üzerine çalışmaları

siyahın gündelik hayatta ve sanattaki varlığını başka bir boyuta taşımıştır. Newton çalışmalarını tamamladıktan çok daha sonra yayımlanmış olsa da siyah ve beyaz bu yayımdan sonra kesin bir şekilde renk olma statüsünden çıkmıştır. Newton ışığı renklere ayırdığında bu ayrışma sırasında onların eşit olmayan uzunluklarda ve hep aynı sırada sıralandığını görmüştür. Beyaz ışığın bütün renklerin birlikteliğinden doğduğunu ve çok hızlı olduğunu, küçük maddi parçacıklardan oluştuğunu, ölçülebildiklerini ve cisimler tarafından farklı şekillerde çekilip itildiklerini keşfetmiştir. “Bundan böyle, ışık ve içerdiği renkler tanımlanabilir, yeniden üretilebilir, kontrol edilebilir ve ölçülebilir olmuştur,” (Pastoureau, 2016: 167, 169).

18. yüzyıl Aydınlanma Çağı'dır ve bu çağda renk ya da desen tartışmalarında desen kadar rengin de önemli olduğu fikri değer kazanmıştır. Newton'un renk üzerine çalışmaların katkısı da bu fikre destek sağlamıştır. Bu yüzyılda ölçülülük ve erdemliliğin karşılığı olan siyah, yerini mavi, pembe, sarı gibi neşeli ve pastel renkler gibi uçucu renklere bırakmıştır. Bu durum Fransız devrimiyle bir süreliğine sekteye uğrasa da 18. yüzyıl resminde renk kullanımı daha cüretkârdır (Pastoureau, 2016: 175, 179).

Romantizm, özellikle ölüm, beden ve şeytan gibi temaları ele alan Kara Romantizmle işler değişmiştir. Acıyla zevkin, güzellikle dehşetin iç içe geçtiği Kara Romantizmin en güçlü ismi, İspanyol ressam Goya'dır (Claudon, 1999: 26). Yakınlarını ve sağlığını kaybettiği bir zamanda İspanya'da uygulanan baskı rejimi, sanatçının inzivaya çekilmesine neden olmuştur. Bu dönemde yaşadıklarının belki de bir sonucu olarak evinin duvarlarına “Siyah Resimler” olarak adlandırılan resimler yapmıştır (Resim 11). Evindeki pencere ve kapıları gözeterek oda duvarlarını resimleyen Goya, siyahı hakim bir renk olarak resimlerinde kullanmış, ayrıca bu resimlerde beyaz, sarı, kahverengi ve kırmızı gibi renklere de yer vermiştir.



Resim 11. Goya, Oğlunu Yiyen Satürn, 1820-1823 Sıva üzerine yağlıboya, 146 x83 cm

1.3. Modern Dönem ve Sonrası Siyah

Manet, ışıklı renklerin yanı sıra her resminde karakteri değişken siyah kullanımıyla ilk modern ressam olarak kendinden sonra gelen ressamları yapıtlarıyla etkilemiştir (www.manet.org/). Ancak Manet'nin tersine Empresyonist sanatçılar doğada siyah yoktur yaklaşımıyla siyahı resimlerinde kullanmaktan vazgeçmişlerdir. Böylece anlık izlenimlerle elde edilen görünüşler dünyasındaki hacim ve gölgeler, boyaya siyah katarak değil doğal ışığın etkisiyle bulunduğu ortamda çevresinde bulunan nesnelere yansıyan tamamlayıcı renklerle verilmiştir. Yani hacimlemede ve gölgelemede modle denilen geleneksel yaklaşım bir kenara bırakılarak modülasyon geliştirilmiştir. Örneğin Monet, Helmholtz ve Chevreul'un keşfettiği *aynı zamanda karışıklık ilkesinden* yararlanan Empresyonist bir sanatçı olarak, Saint-Lazare Garını resimlediği eserinde hiç siyah kullanmamıştır (Resim 12). Resimde koyu alanlar alev kırmızısı, Fransız parlak mavisi, zümrüt yeşili gibi renklerle elde edilen siyahla verilmiştir (Finlay, 2002: 78).



Resim 12. Claude Monet, Saint Lazare Garı, 1876-1877, Tuval üzerine yağlı boya, 54x73 cm

Kübistler, siyah boya kullanmakta Empresyonistlerden farklı bir tutum sergilemişlerdir. Örneğin Picasso ve Braque birbirlerinden bağımsız olarak Cezanne'nin açmış olduğu yoldan devam ederek onun ışık gerçekliğinde yaşayan biçimlerini kavramsal düzeye taşıyan yapılar oluşturmuşlardır (Metzinger, 2011: 211). Kübistlerin kurduğu bu yeni yapıda karanlık ve aydınlık kısımlar arasında tam bir zıtlık mevcuttur (Resim 13) (Apollinaire, 2001: 213).



Resim13. Pablo Picasso, Ambroise Vollard'ın Potresi, 1910, Tuval üzerine yağlı boya, 65x92 cm

Yirminci yüzyılın başlarında Wassily Kandinsky'nin katkılarıyla ana yönünü

bulan soyut sanat, doğa ve nesnelere yola çıkılmadan sanatçıların çizgi, renk ve biçimle meydana getirmiş oldukları kendine özgü bir varlık alanıdır. (Resim 14). Ancak Kandinsky diğer soyut sanatçılardan farklı olarak yapıtlarında bireysel duygu dünyasını yansıtmaya devam etmiş, *renk ve biçim düzenine* dayalı resimlerinde siyahın içsel tınısını şu şekilde tanımlamıştır: (Tunalı, 1992: 176-178)

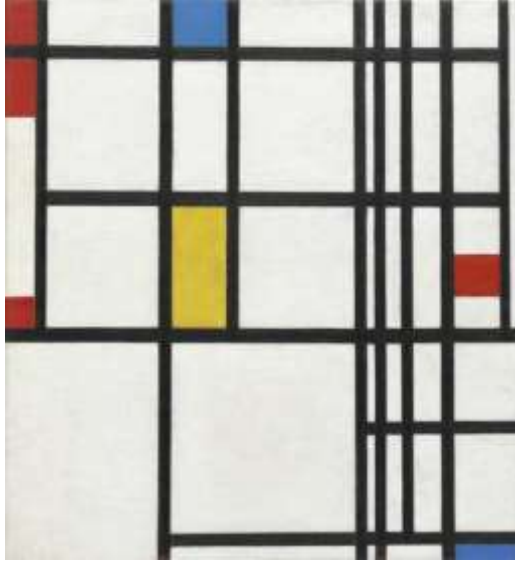
"...Ve olanak tanımayan bir hiçlik, güneşin sönmesinden sonraki ölü hiçlik, geleceği ve ümidi olmayan sonsuz bir susuş gibidir, ... Siyah yanıp bitmiş bir odun yığını gibi sönmüş bir şeydir, cenaze gibi hareketsizdir, olup bitenlere duyguyla katılmaz, üzerinden her şeyin akıp gitmesinden etkilenmez. Vücudun ölümden, hayatın kapanışından sonra susuşu gibidir. Siyah dışsal olarak en tınısız renktir, bunun için üzerinde bütün öbür renkler, hatta içlerindeki en tınısız bile, daha bir güçlü ve kesin bir tını verir." (Kandinsky, 1993: 74)



Resim 14. Wassily Kandinsky, Siyah ve Mor, 1923, 77,8 x 100,4 cm

Soyut sanatta görünen gerçeğin arkasında mutlak değişmez, öz olan düşünülp aranmış, her şeyin özsel olanı ifade edilmiştir (Mondrian, 2011: 320). Bu anlamda soyut sanatta görünenin ardında değişmez mutlak olan varlık ancak sanat eylemi içinde biçim verildikçe somutlaşmıştır. Bu somutlaşma en temel biçimler yardımıyla yani geometrik biçimlerle elde edilmiş ve kompozisyon içinde buna

çizginin yanı sıra siyah, beyaz, griler karşılık gelmiştir. Soyut sanatta Kandinsky'nin *renk ve biçim düzenine* karşılık Maleviç, Mondrian ve Theo van Doesburg'da *renk ve çizgilerin matematiksel düzeni* var olmuştur (Tunalı, 1992: 151-176).



**Resim 15. Piet Mondrian, Kırmızı, Mavi ve Sarı Kompozisyon, 1937-42,
Tual üzerine yağlı boya, 60x55 cm**

Mondrian kırmızı, sarı, mavi gibi temel renklerden oluşmuş kare ve dikdörtgenleri yan yana getirmiştir (Resim 15). Sanatçı bu sayede renkli geometrik yüzeylerle yatay dikey karşıtlıklar oluşturmuş ve bu karşıtlıkları siyah şeritlerle birbirinden ayırmıştır. Böylece sanatçı yapıtlarında en temel karşıtlıkları kullanarak harmoniyi sağlamıştır. Yani dikeylere karşı yataylar; mavi, sarı ve kırmızılara karşı siyah beyazlar gelmiştir. Mondrian'daki bu karşıtlıklardan doğan harmoni Maleviç'te beyaz üstüne siyah kare ile mutlak bir hiçliğe varmıştır (Resim 16). Yüzeydeki eleman yokluğu hiçliktir ama aynı zamanda hakikatin ta kendisidir. Çünkü Maleviç nesnelere dünyasından uzaklaştıkça ve onları bozup yok ettikçe hakikate varılacağına inanmıştır (Tunalı, 1992: 181-187).



Resim 16. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1915, Keten üzerine yağlıboya, 79,5x79,5 cm

Jackson Pollock, iki dünya savaşı yaşamış, atom bombasını, uçağı, radyoyu görmüş bir dünyanın ihtiyaçlarının geçmiş kültürlere ait formlarla açıklanamayacağını beyan etmiştir. Bu düşünceyle o da biçimi renk ve çizgiye indirgemıştır. Ancak Pollock yere serdiği tuval bezi üzerine rengi yüzeylere hapsedmeden boyaları serperek ya da damla damla akıtarak resmi bir eylem biçimine dönüştürmüştür. Sanatçı, “Özgür Form” (Resim 17) resmini kırmızı zemin üzerine siyah beyaz boya akıtarak oluşturmuştur (Görenek, 2013: 88). Beyaz, kırmızı, siyah: “Bu üç renk, Ortaçağ’ın ortasına kadar, tüm toplumsal kodların ve renk üzerine kurulu temsil sistemlerinin çoğunun etrafında düzenlendiği üç “kutbu” oluşturur” (Pastoureau, 2013: 18).



Resim 17. Jackson Pollock, Özgür Form, 1946, Tuval üzerine yağlı boya, 48,9x35,5 cm

Franz Kline 1948'de çizimleriyle ziyaret ettiği Willem de Kooning'in atölyesinde sanat yaklaşımını değiştirecek bir deneyim yaşamıştır. Çünkü Kooning'in yeni satın aldığı *Bell-Opticon* projeksiyon makinası Kline'nın dikkatini çekmiştir. Projeksiyonla sanatçının siyah mürekkeple çizmiş olduğu birkaç sallanan sandalye eskizi duvara yansıtıldığında Kline çizimlerin kendi bağlamından kopuk devasa hallerinden etkilenmiştir. O sırada atölyede bulunan Elaine de Kooning'in önerisiyle kendisini siyah beyaz resimlere adanmış, beyaz zemin üzerine siyah, siyah üstüne beyaz sürerek birbirini takip eden seanslarla resimlerinde soyut, akıcı ve dinamik etkiler yakalamıştır. Sanatçının emaye boyası kullanarak yaptığı çalışmalar, kaligrafik etkiler göstermiştir (Guggenheim, (ty)).



Resim 18. Franz Kline, Kesişim, 1955, Tuval üzerine yağlı boya, 76,2x96,5 cm

Robert Motherwell, Rothko'nun "Olasılıklar 2" adlı kitabının ikinci sayısında yayımlanacak olan Harold Rosenberg'in bir şiirine atfen siyah beyaz illüstrasyonlar yapmıştır. Sanatçının "İspanya Cumhuriyetine Ağıt" adlı serisi bu illüstrasyonlardan ortaya çıkmıştır. Resimde bitişik, uzayan ve oval siyah alanlara beyaz ve okır alanlar karşılık gelmektedir. Motherwell İspanyol ağıtlarında ölümün yaşamla çelişkisi kadar birbiriyle olan bağlantısını da irdelemiştir (Lynton, 1991: 248).



Resim 19. Robert Motherwell, İspanya Cumhuriyetine Ağıt #132, 1975-85, Tuval üzerine akrilik, 244x305 cm

Frank Stella 1959-1960 yılları arasında "Siyah Resimler I" serisini 1967'de ise "Siyah Resimler II" serisini gerçekleştirmiştir (Rubin, 2008). İlk seri, savaş sonrası soyut sanata önemli katkıya sahip olmakla birlikte Stella, bu iki seride şeritler yardımıyla tesadüfe yer vermeden kontrollü yapılar oluşturmuştur. İkinci seri sanatçının birinci seriye ait paralelkenar çalışmalarının sekiz taş baskı versiyonudur. Ayrıca bu seride parlak beyaz kağıt üzerine Fransız Carbonnel siyah mürekkep sürerek çapraz şeritlerdeki optik niteliklerin artmasını sağlamıştır. Stella bu serilerde baskı geleneğinin dışına çıkmıştır. Örneğin baskıyı merkez yerine kağıdın sol alt köşesine taşıyarak kompozisyondaki geometrik figürlerin gerçek dünyaya ait göndermeleri engellenmiş ve şeritler arasındaki boyasız alanlar kağıtla tanımlanmıştır. Ayrıca gözün kompozisyondaki asimetriyi düzeltme eğilimi çalışmalarda bir gerilim ögesi olarak kullanılmıştır (Montagu, 2000).



Resim 20. Frank Stella, Siyah Seri II, 1967, Kağıt üzerine litoğrafi, 38x56 cm

Ad Reinhardt resimlerinde genel bir eğilim olarak siyahı sıkça kullanmıştır. Ancak yaşamının son yıllarında sanatçı yalnızca siyah kare resimler yapmıştır (Resim 21). Bu resimlerini tek renkli Çin resimleriyle ilişkilendiren Reinhardt 1961'de “Siyah Resimler” için şunları söylemiştir:

“Bir kare (tarafsız, biçimsiz) tuval, bir adam gibi beş ayak yüksek, beş ayak geniş, bir adamın uzanmış kolları gibi (büyük değil, küçük değil, boyutsuz), üç eşit parçaya ayırma (kompozisyonsuz), bir yatay form, bir dikey form (formsuz, zirvesiz, dipsiz, yönsüz), üç (az ya da çok) koyu (ışsıksız) zıtsız (renksiz) renk, fırça çalışması fırça çalışmasını ortadan kaldırmak için dışarı süpürdü, mat, düz, serbest el, boyalı yüzey (cilasız, dokusuz, doğrusal olmayan, (sert kenarlı olmayan, yumuşak kenarlı olmayan) ki çevresini yansıtmayan- saf, soyut, sübjektif, zamansız, mekansız, değişmeyen, ilgisiz, alakasız boya- hiçbir şeyin farkında olmayan, aşkın, ideal, kendini bilen (bilinçsiz olmayan) bir nesne ama sanat (kesinlikle anti sanat olmayan).” (Moma, 2008)



Resim 21. Ad Reinhardt, "Siyah Resim No.5, 1962, Tuval üzerine yağlı boya, 152,4-152,4 cm

İtalyan sanatçı Alberto Burri mezun olduktan sonra Etiyopya'da önce bir asker sonra doktor olarak görev almıştır. 1943'de Tunus'ta tutsak düşmüş sonrasında bir Amerikan kampında esir olarak tutulmuştur. Kampta doktorluk

yapamamıştır ama sonraki süreçte hayatına yön verecek ilk sanatsal deneyimleri yaşamıştır. Roma'ya geri döndüğünde kendini sanata adayan Burri, ahşap, ağaç, katran, plastik vb. materyaller kullanarak dönemi için farklı bir malzeme gerçekliği yaratmıştır. Sanatçının en bilinen serisi çuval beziyle yaptığı seridir. Ağaçlarla, erimiş plastikle, metallere ve benzeri değişik malzemelerle yaptığı seriler de vardır (Guggenheim, (ty)).

Burri'nin 1970'den sonra başladığı Cretti serisinde kışlarını geçirdiği Los Angeles'daki Ölü Vadi'nin toprak yapısından etkilenecek resimlerdeki dokuyu oluşturmuştur. Ancak bu kavulmuş toprak yapısını resim yüzeyinde nasıl elde edebileceğini 1948'de yaptığı denemelerden bilmektedir. Burri Cretti'leri yaratmak için PVA ve çinko beyazını kullanmıştır (Resim 22). Su, çinko beyazı ve bağlayıcının miktarı ve uygulamanın kalınlığı kendisine istediği derinlikte çatlakları vermiştir. Bu seriyi sanatçı yalnızca beyaz ve siyahla oluşturmuştur. Çalışmalarına beyazla başlayan sanatçı daha sonra siyah işleri için siyah akrilikle yüzeyi kapatmıştır (Guggenheim, 2015).



Resim 22. Alberto Burri, Büyük Siyah Cretti Serisi, 1977. Akrilik and PVA on Celotex, 149,5x249,5 cm

Pierre Soulages 1975-1980 yıllarından itibaren yaptığı resimlerinde siyahtan siyahın ötesine geçtiğini söylemiştir (Pastoureau, 2016: 202). Bu süreçte yaptığı çalışmalarına "outrénoir" (siyah ötesi) diyen sanatçı, resimlerinde aynı zamanda gerçek bir enstrüman olarak yüzeydeki siyah boyadan yansıyan ışığı kullanmıştır. Fildişi siyahla kaplı tuvalerde resim geleneği dışındaki araçlarla düz ya da dokulu

alanlar yaratmış, ışığın yardımıyla resim yüzeyinde çeşitli etkiler yakalamıştır (Resim 23). Soulages resimlerindeki parlak yüzeylere izleyiciden düşen yansımaların da yapıta olan katkısını hesaba katmıştır (Saad, 2015). Bu durum için Soulages (2015): “Bakan kişi de çalışmanın bir parçasıdır” der.



Resim 23. Pierre Soulages, Peinture, 2010, (triptik), 224x181 cm

Hans Hartung da Pierre Soulages gibi Paris Okulu sanatçılarından. Alman asıllı olan sanatçı, II. Dünya Savaşı sonrasında Fransız vatandaşlığına geçmiştir. 1961’de ıslak boyayı kazıyıp tuvalin beyazlığını çıkartarak yüzeyde birçok kesintisiz izler oluşturan sanatçı aynı zamanda beyaz zemin üzerine siyah boyalı fırça kullanarak enerjisi yüksek kesintisiz çizgiler yaratmıştır. 1970 yılında ürettiği resimlerdeki siyah çizgiler renkli çizgiler arasında bloklaşma eğilimi göstermiştir (Alley, 1981).



Resim 24. Hans Hartung, T1966-H32, 1966, Tuval üzerine vinylique, 111x180 cm

Resim 25. Hans Hartung, T1982-E15, 1982, Tuval üzerine yağlıboya, 185x300 cm

İspanyol sanatçı Antoni Tapies, toprak, mermer tozu vb. geleneksel sanat anlayışının dışındaki malzemeleri sanat hayatının bütün dönemlerinde kullanmıştır. Sanatının şekillenmesinde sosyal siyasal oluşumlar etkin bir rol oynamıştır. Özellikle 60'lı ve 70'li yıllardaki çalışmaları İspanya diktatörlüğüne karşı muhalif duruşunu ya da 80'lerde İspanya'ya demokrasinin geri gelişinin olumlu izlerini taşımaktadır. Zamanın gelip geçiciliği sanatçının tüm işlerinde ana bir karakter olarak rol oynamıştır. Bu yüzden özellikle son dönem işleri tamamen güncel olmak yerine geçmişin kalıntılarından izler taşımaktadır (Canelas, 2010).



Resim 26. Antoni Tapies, Kapışma, 1995, Ahşap üzerine karışık teknik, 89,5x116 cm

Avusturyalı sanatçı, Arnulf Rainer'ın erken işleri sürrealist etkidedir. Rüyalarm, deliliğin ve bilinçaltının potansiyelini araştıran sanatçı, Sürrealizmden uzaklaşarak 1951'den 1954'e kadar optik parçalanma ve formun deformasyonunu içeren *Kör Çizimler*; 1953'den 1965'e kadar yalnızca siyah ve kırmızıdan oluşan monokrom *Overpainting* serisi üzerinde çalışmıştır. 1964'de halüsinasyon ilaçları içerek farklı denemeler içerisine girmiştir. 1956'dan sonra dini doktrinlere ve onun pratiğine ilgisi olan sanatçı, haç serisi üzerinde çalışmıştır (Resim 27). 1970'lerin ortalarından itibaren siyah beyaz fotoğraflara yağlı pastellerle müdahale eden Rainer, resimlerinde entelektüel derin düşünceyle beden ifadesi arasındaki ilişkiyi araştırmıştır (Resim 28) (Tate, (ty)).



Resim 27. Arnulf Rainer, 1957-78, Şarap Haç, Tuval üzerine yağlı boya, 168x103 cm



Resim 28. Arnulf Rainer, 1973, Kağıt üzerine fotoğraf ve yağlı pastel, İsimli (Vücut Dili), 59,5x50 cm

Sonuç

Siyah, Batı'da, Ortaçağ'a kadar renk olarak değerlendirilmesine karşın, Ortaçağ inanç sistemi, Leonardo da Vinci'nin siyaha dair söylemi, matbaanın icadı ve gravür tekniğinin artan olanakları gibi sebeplerden diğer renklerden ayrı bir sınıfta tutulmasına neden olmuştur. Sonrasında Protestan Reformu ve Isaac Newton'ın beyaz ışığı ayrıştırarak spektrumu buluşu, o zamana dek renk düzlemlerinde yer alan siyahın tamamen renk statüsünden çıkartılmasına yol açmıştır. Siyahın bu gözden düşüşü resim sanatı içinde Empresyonizm'de bir karşılık bulsa da, derin düşüncelerin türünü olduğu görüşüyle, görüldüğünden daha fazlasını anlatmak isteyen sanatçılar siyahı resimlerinde sıklıkla kullanmışlardır. Şu bir gerçek ki siyahın renk olup olmadığı tartışmaları Batı'da 1910'da itibaren gerek sanatçılar gerek bilim adamlarının katkılarıyla farklı bir boyut kazanmıştır. Özellikle 1946'da Paris'te Galeri Maeght'te açılan "Siyah Renktir" sergisi siyahın renk olup olmadığı tartışmalarını Avrupa'da bitiren bir süreci başlatmıştır.

Hazırlanan bu çalışmayla, satış kaygısı güden galerilerde neredeyse sergilenme şansı bile bulamayan siyah resimlerin Türkiye sanat piyasasında hak ettiği yeri bulması aynı zamanda siyaha olumsuz anlamlar yüklemenin ötesinde siyahın bütün renkler içinde güçlü bir etkiye sahip olduğu fikrini geliştirmeye katkı sağlayacak örnek bir yaklaşım sunması beklenmektedir.

KAYNAKLAR

Apollinaire, G. "Kübitler", ed., C. Harrison, ve P. Wood", *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, çev. Sabri Gürses, s. 211. İstanbul: Küre Yayınları, 2001.

Apollinaire, G. "Yeni Resim: Sanat Notları", ed. C. Harrison ve P. Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, çev. Sabri Gürses, s.213. İstanbul: Küre Yayınları, 2001.

Alley, R. (Erişim Tarihi: 20.09.2016). <http://www.tate.org.uk/art/artists/hans-hartung-1251>

Avcı, S. 2014. "Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları", *Yedi; Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi. (e-journal)*, (Erişim Tarihi: 14.05.2016) web: <http://deu.dergipark.gov.tr/download/article-file/203746>

Brown, T. J. 2014. "Light Darkness & Colours - Goethe's Theory", (Erişim Tarihi: 20.09.2016). <https://goo.gl/5v17QH>

Bolles, E. B. *Galileo'nun Buyruğu Bilim Yazılarından Bir Derleme*, çev. Nermin Arık, Ankara: Tübitak Yayınları, 2002.

Canelas, N. *Antoni Tapies. 5. International Printmaking Biennial of Douro*. Portugal:

Arisca (Vila Real), 2010.

Claudon, F. *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Özdemir İnce İlhan Usmanbaş, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1999.

Combiér, J. ve Jouve, G. 2012. “Chauvet cave’s art is not Aurignacian: a new examination of the archaeological evidence and dating procedures Die Höhlenkunst aus Chauvet gehört nicht in das Aurignacian: neue Überlegungen zur archäologischen Einordnung und dem Datierungsverfahren”, (Erişim Tarihi: 10.11.2017). http://www.quartaer.eu/pdfs/2012/2012_combier.pdf

Dimitrova, C. 2008. “Pottery Production in Ancient Greece Geoarchaeology and Archaeomineralogy (Eds. R. I. Kostov, B. Gaydarska, M. Gurova) Proceedings of the International Conference, 29-30 October 2008 Sofia, Publishing House St. Ivan Rilski, Sofia”, s. 108-110, (Erişim Tarihi: 23.05.2016). <http://mgu.bg/geoarchmin/naterials/20Dimitrova.pdf>

Eco, U. *Güzelliğin Tarihi*, çev. Ali Çevat Akkoyunlu, İstanbul: Doğan Kitapçılık AŞ, 2006.

Ergüven, M. *Yoruma Doğru*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Finlay, V. *Renkler Boya Kutusunda Yolculuklar*, çev. Kudret Emiroğlu, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2002.

Guggenheim. (ty). “Franz Kline”, (Erişim Tarihi: 18.09.2016). <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/franz-kline>

Guggenheim. 2015. “Alberto Burri”. (Erişim Tarihi: 20.09.2016). <http://exhibitions.guggenheim.org/burri/art/cracks/grande-nero-cretto-1977>

Goethe, J. W. von. *Renk Öğretisi*, çev. İlknur Aka, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2013.

Gombrich, E. H. *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992.

Görenek, G. *Modern-Postmodern Kent Bağlamında Form. Yayınlanmamış Eser Metin*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2013.

Heesen, R. 2015. “The Young-(Helmholtz)-Maxwell Theory of Color Vision”, (Erişim Tarihi: 25.04.2016). [http://philsci-archive.pitt.edu/11279/1/The_Young-\(Helmholtz\)-Maxwell_Theory_of_Color_Vision.pdf](http://philsci-archive.pitt.edu/11279/1/The_Young-(Helmholtz)-Maxwell_Theory_of_Color_Vision.pdf)

Montagu, J. 2000. (Erişim Tarihi: 21.09.2016). <http://www.tate.org.uk/art/artworks/stella-title-not-known-p78385/text-summary>

Kandinskiy, V. *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, çev. Tevfik Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.

Lynton, N. *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Sadi Öziş ve Cevat Çapan, İstanbul: Remzi Yayınevi Yayınları, 1982.

Metzinger, J. “Resim Üzerine Not”, ed., C. Harrison, ve P. Wood”, *Sanat ve Kuram*

1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, çev. Sabri Gürses, s. 211, İstanbul: Küre Yayınları, 2001.

Moma, 2008. “Ad Reinhardt”, (Erişim Tarihi: 19.09.2016).
webhttp://www.moma.org/collection/works/78976

Ocvirk, O., G. Stinson, ve R.E. Wigg, P.R. Bone, R.O. Cayton, D.L. *Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama*, çev. NurBalkır Kuru ve Ali Kuru, İzmir: Karakalem Yayınları, 2013.

O'Connor, J. J. ve Robertson E. F. “Sir Isaac Newton”, (ty) (Erişim Tarihi: 02.04.2016). <http://www-groups.dcs.st-and.ac.uk/~history/Biographies/Newton.html>

Pastoureau, M. *Mavi*, çev. İnci Malak Uysal, İstanbul: Can Yayınları, 2013.

Pastoureau, M. *Siyah Bir Rengin Tarihi*, çev. Mesut Tufan, İstanbul: Mesut Turan Sel Yayıncılık, 2016.

Per, M. 2012. “Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış”, *Yedi; Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi. (e-journal)*, 2012 (8), (Erişim Tarihi: 13.05.2016), <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/yedi/article/view/5000087316>

Saad, S. 2015. “Pierre Soulages: Outrenoir”, (Erişim Tarihi: 19.09.2016).
https://www.nowness.com/story/pierre-soulages-outrenoir?utm_source=VIM&utm_medium=SM&utm_campaign=VM1001

Sanatatak. 2016. (Erişim Tarihi: 16.05.2016).
<http://www.sanatatak.com/view/Dunyanin-en-karanlik-materyali-Anish-Kapoorun-tekeline-mi/2592>

Singer, G. (ty). “Color in Ancient Egypt”, (Erişim Tarihi: 20.05.2016).
https://www.academia.edu/386121/Color_in_Ancient_Egypt

Sözen. M., ve Tanyeli, U. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları. 1994.

Rubin, W. 2008. “Museum of Modern Art, Stella Frank”, (Erişim Tarihi: 17.09.2016).
https://www.youtube.com/watch?v=cN_rRCfRdmQ

Tate. (ty). “Arnulf Rainer”, (Erişim Tarihi: 27.05.2016).
<http://www.tate.org.uk/art/artists/arnulf-rainer-1813>

Tunali, İ. *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları. 1992.

University of Virginia. (ty). “Newton’s Particle Theory of Ligh”, (Erişim Tarihi: 02.04.2016). <http://galileo.phys.virginia.edu/classes/609.ral5q.fall04/LecturePDF/L20-LIGHTIII.pdf>

Walter, C. 2014. “İlk Sanatçılar”, (Erişim Tarihi: 17.05.2016).
http://www.nationalgeographic.com.tr/makale/ocak_2015/ilk-sanatcilar/2362

Web Gallery of Art. 1996. “Andrea Mantegna”, (Erişim Tarihi: 06.09.2016).
http://www.wga.hu/html_m/m/mantegna/09/95magi.html

Wölfflin, H. *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev. Hayrullah Örs, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 2000.

Vasari, G. *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*, çev. Elif Gökteke, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013.

Yetkin, S.K. *Barok Sanat*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1977.

URL. “Édouard Manet and His Paintings”, (Erişim Tarihi: 20.09.2016).
<http://www.manet.org>

GÖRSELLER İÇİN KAYNAKLAR

Resim 1. Isaac Newton'nın spektrumu, (Erişim Tarihi: 23.09.2016).
<http://websupport1.citytech.cuny.edu/Faculty/phenry/colorislight.html>

Resim 2. Chauvet mağara resmi, (Erişim Tarihi: 23.09.2016).
<https://www.eyeonspain.com/blogs/bestofspain/16047/altamira---prehistoric-masterpiece.aspx>

Resim3. Altamira mağara resmi, (Erişim Tarihi: 23.09.2016).
https://en.wikipedia.org/wiki/Lascaux#/media/File:Lascaux_painting.jp

Resim 4. Lascaux mağara resmi, (Erişim Tarihi: 23.09.2016). <http://www.ancient-wisdom.com/francechauvet.htm>

Resim 5. Mumyalama tanrısı Anubis tasvirinden bir örnek, (Erişim Tarihi: 23.09.2016). <http://www.yasamaugrasi.com/kultursanat/anubis-oluler-tanrиси.html>

Resim 6. Yunan çömleklerinden bir örnek, (Erişim Tarihi: 25.09.2016).
<http://www.uludagsozluk.com/tr/dama-258511>

Resim 7. Xia Gui Song Hanedanlığı, Rulo kağıt üzerine mürekkep, (Erişim Tarihi: 26.05.2016). <http://www.comuseum.com/product/xia-gui-remote-view-of-streams-and-hills>

Resim 8. Andrea Mantegna, Münecim Kralların Tapınması, 1495-1505, Tuval üzerine distemper, (Erişim Tarihi: 24. 09. 2016). <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

Resim 9. Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503-5, Panel üzerine yağlıboya, (Erişim Tarihi: 24. 09. 2016). <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

Resim 10. Caravaggio, Aziz Thomas'ın Şüpeciliği, 1601-02, Tuval üzerine yağlıboya, (Erişim Tarihi: 24.09.2016). <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

Resim 11. Goya, Oğlunu Yiyen Satürn, 1820-1823 Sıva üzerine yağlıboya, (Erişim Tarihi: 24.09.2016). http://www.wga.hu/html_m/g/goya/9

Resim 12. Claude Monet, Saint Lazare Garı, 1876-1877, Tuval üzerine yağlı boya, (Erişim Tarihi: 20.09.2016). http://www.wga.hu/html_m/m/monet/04/index.html

Resim 13. Pablo Picasso, Ambroise Vollard'ın Potresi, 1910, Tuval üzerine yağlı boya, (Erişim Tarihi: 20. 09. 2016). <http://www.wikiart.org/en/pablo-picasso>

Resim 14. Wassily Kandinsky, Siyah ve Mor, 1923, (Erişim Tarihi: 20.09.2016). <http://www.wassilykandinsky.net/work-234.php>

Resim 15. Piet Mondrian, Kırmızı, Mavi ve Sarı Kompozisyon, 1937-42, Tuval üzerine yağlı boya, (Erişim Tarihi: 20.09.2016). <http://www.moma.org/collection/works/80160>

Resim 16. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1915, Keten üzerine yağlıboya, (Erişim Tarihi: 20.09.2016). [https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_(painting))

Resim 17. Jackson Pollock, Özgür Form, 1946, Tuval üzerine yağlı boya, (Erişim Tarihi: 20.09.2016). <http://museumesum.tumblr.com/post/37482567871/jackson-pollock-free-form-1946-oil-on-canvas>

Resim 18. Franz Kline, Kesişim, 1955, Tuval üzerine yağlı boya, (Erişim Tarihi: 25.09.2016). <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/contemporary-art-evening-sale-n09141/lot.49.html>

Resim 19. Robert Motherwell, İspanya Cumhuriyetine Ağıt #132, 1975–85, Tuval üzerine akrilik, (Erişim Tarihi: 25.09.2016). <http://www.tate.org.uk/art/artworks/motherwell-elegy-to-the-spanish-republic-132-t07950>

Resim 20. Frank Stella, Siyah Seri II, 1967, Kâğıt üzerine litoğrafi, (Erişim Tarihi: 20.09.2016). <http://www.tate.org.uk/art/artworks/stella-title-not-known-p78380>

Resim 21. Ad Reinhardt, "Siyah Resim No.5, 1962, Tuval üzerine yağlı boya, (Erişim tarihi: 25.09.2016). <http://www.tate.org.uk/art/artworks/reinhardt-abstract-painting-no-5-t01582>

Resim 22. Alberto Burri, Büyük Siyah Cretti Serisi, 1977. Akrilik and PVA on Celotex, (Erişim Tarihi: 20.09.2016). <http://exhibitions.guggenheim.org/burri/art/cracks/grande-nero-cretto-1977>

Resim 23. Pierre Soulages, Peinture, 2010, (triptik), (Erişim Tarihi: 25.09.2016). <http://www.artnet.com/artists/pierre-soulages>

Resim 24. Hans Hartung, T1966-H32, 1966, Tuval üzerine vinylique, (Erişim Tarihi: 20.09.2016). <http://desarthe.com/exhibitions/hans-hartung-paintings-1960s-1970s>

Resim 25. Hans Hartung, T1982-E15, 1982, Tuval üzerine yağlıboya, (Erişim Tarihi: 24.09.2016). <https://tr.pinterest.com/silviarima/hans-hartung-1904-1989>

Resim 26. Antoni Tapies, Kapişma, 1995, Ahşap üzerine karışık teknik, (Erişim Tarihi: 25.09.2016). <http://www.abstractcritical.com/article/antoni-tapies/index.html>

Resim 27. Arnulf Rainer, 1957–78, Şarap Haç, Tuval üzerine yağlı boya, (Erişim Tarihi: 25.09.2016). <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rainer-wine-crucifix-t03671>

Resim 28. Arnulf Rainer, 1973, Kâğıt üzerine fotoğraf ve yağlı pastel, İsimsiz (Vücut Dili), (Erişim Tarihi: 25.09.2016). <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rainer-untitled-body-language-t03388>