T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

SOYUT RESİMDE RENK KULLANIMLARI VE YENİ ÇEŞİTLEMELER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MERVE YILDIZ

Tez Danışmanı
Prof. Dr. CANAN ATALAY AKTUĞ

ÇANAKKALE – 2021

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

SOYUT RESİMDE RENK KULLANIMLARI VE YENİ ÇEŞİTLEMELER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MERVE YILDIZ

Tez Danışmanı
Prof. Dr. CANAN ATALAY AKTUĞ

ÇANAKKALE – 2021

ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Merve YILDIZ
26/08/2021

TEŞEKKÜR

Bu tezin gerçekleştirilmesinde, çalışmam boyunca benden yardımlarını esirgemeyen saygı değer danışman hocam Prof. Canan ATALAY AKTUĞ'a, ayrıca çalışma süresince bana destek olan aileme ve erkek arkadaşıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Merve YILDIZ

Çanakkale, Ağustos 2021

ÖZET

SOYUT RESİMDE RENK KULLANIMLARI VE YENİ ÇEŞİTLEMELER

Merve YILDIZ
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Prof. Canan ATALAY AKTUĞ
26/08/2021

"Soyut Resimde Renk Kullanımları ve Yeni Çeşitlemeler" başlıklı tez metin çalışmasında 20. yüzyıldan günümüze değin soyut resim sanatı özelinde sanatçıların rengi kullanma yaklaşımları ve renk kullanımının çeşitliliği ele alınmıştır. Bu bağlamda öncelikle rengin tanımı ve özelliklerine değinilmiş, rengin tarihsel gelişiminden kısaca bahsedilerek kompozisyonda rengin rolü ve duygusal etkileri incelenmiştir. Takip eden bölümde Fovizm ve Dışavurumculuk akımlarıyla beraber rengin resim sanatındaki yerinin değişmesine kısaca değinilerek, soyut resmin ortaya çıkışı Wilhelm Worringer'in "Soyutlama ve Özdeşleyim" Wassily Kandinsky'nin "Sanatta Tinsellik Üzerine" kitapları üzerinden irdelenmiş ve devamında soyut resim akımları araştırılarak sanatçıların resimlerinden örneklerle yola çıkılarak renk kullanımları incelenmiştir.

"Proje Çalışmaları" adı altında oluşturulan resimlerde rengin ruhsal etkisi incelenmiş ayrıca çeşitli teknik ve malzemeler üzerinde rengin etkisi ve simgelediği anlam ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Renk, Soyut Resim, Sanat, Mekan.

ABSTRACT

USES OF COLOUR IN ABSTRACT PAINTING AND NEW VARIATIONS

Merve YILDIZ
Çanakkale Onsekiz Mart University
School of Graduate Studies
Master of Art Thesis in Painting
Supervisor: Prof. Canan ATALAY AKTUĞ
26/08/2021

In the text of the thesis titled "The Uses of Color in Abstract Painting and New Variations", the approach of artists to use color and the diversity of color use, in particular from the 20th century to the present, are discussed. In this context, first of all, the definition and characteristics of color are mentioned, the historical development of color is briefly mentioned and the role and emotional effects of color in composition are examined. In the following section, the change in the place of color in painting with the Fauvism and Expressionism movements was briefly mentioned, and the emergence of abstract painting was examined through Wilhelm Worringer's "Abstraction and Identification" and Wassily Kandinsky's "On Spirituality in Art" books. Based on this, the use of color was examined.

In the paintings created under the name of "Project Studies", the spiritual effect of color was examined and the effect of color on various techniques and materials and the meaning it symbolized were tried to be revealed.

Keywords: Color, Abstract Painting, Art, Space.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

JÜRİ ONAY SAYFASI……... i
ETİK BEYAN…… ii
TEŞEKKÜR…….. iii
ÖZET ……..…….. iv
ABSTRACT …….. v
İÇİNDEKİLER ……..…… vi
KISALTMALAR…….....…….. ix
ŞEKİL DİZİNİ…….…….…... x

BİRİNCİ BÖLÜM
GİRİŞ 1

1.1. Renk, Tanımı, Özellikleri...……. 2
1.2. Rengin Kaynağı Işık……...……. 3
1.3. Toplamsal ve Çıkarımsal Renk……...…… 5
1.3.1. Toplamsal Renk…….....…….. 5
1.3.2. Çıkarımsal Renk……. 6
1.4. Rengin Özü, Değeri, Yoğunluğu…….… 7
1.4.1. Renk özü…… 7
1.4.2. Renk Değeri……... 8
1.4.3. Renk Yoğunluğu…… 9
1.5. Renk Çemberi……... 10
1.6. Armoni ve Estetik Renk İlişkileri……. 12
1.6.1. Benzer ve Monokromatik Renkler…… 12
1.6.2. Tamamlayıcılar ve Ayrık Tamamlayıcılar…… 13
1.6.3. Soğuk ve Sıcak Renkler…… 13
1.6.4. Eş zamanlı Kontrast…….. 14
1.7. Renk ve Duygu (Psikolojik Uygulamalar)……... 17
1.8. Renk Sistemleri ve Teorileri…… 18

İKİNCİ BÖLÜM
SANAT AKIMLARINDA RENK KULLANIMLARI 26

2.1. Fovizm……..... 26
2.2. Dışavurumculuk ve Soyutlama…… 28
2.2.1. Die Brücke (Köprü)…….. 29
2.2.2. Der Blau Reiter (Mavi Süvari)…… 29
2.3. Kübizm …… 31
2.4. Fütürizm …….. 33
2.5. Süprematizm …… 34
2.6. Bauhaus, De Stijl, Rus Konstrüktivizmi …….. 36
2.6.1. Bauhaus …… 36
2.6.2. De Stijl ……. 39
2.6.3. Rus Konstrüktivizmi ……. 42
2.7. Soyut Resmin Ortaya Çıkışı…… 44
2.8. Dada …… 47
2.9. Gerçeküstücülük……... 49
2.10. Soyut Dışavurumculuk……. 51
2.10.1. İnformel Sanat……... 54
2.10.2. Aksiyon (Eylem) Resmi…… 59
2.10.3. Ressam Sonrası Soyutlama…… 60
Renk Alanı Resmi/Sert Kenar Resmi…… 60
2.11. Op Sanat…… 66
2.12. Yeni Gerçekçilik…….. 68

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
PROJE ÇALIŞMALARI: RENK ÜZERİNE YENİ ÇEŞİTLEMELER 71

3.1. Eskizler…… 74
3.2. Siyah-Beyaz Çalışmalar ve Renge Geçiş…….. 76
3.3. Dijital Program İle Yapılan Uygulamalar……. 78
3.4. Palet Çalışmaları Üzerinden Yapılan Uygulamalar…….. 81
3.5. Karışık Tekniklerle Yapılan Uygulamalar…… 83

92

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ

KAYNAKÇA I

ÖZGEÇMİŞ XI

KISALTMALAR

S.	Sayfa
CM.	Santimetre
ÇEV.	Çeviren
ED.	Editör
NO.	Numara
CMY	Cyan,(Cam Göbeği), Magenta (Kırmızı), Yellow (Sarı)
RGB	Red (Kırmızı), Green (Yeşil), Blue (Mavi)
T.Y.	Tarih yok
VB.	Ve benzeri
LCD	Luquid Crystal Display (Sıvı Kristal Ekran)

ŞEKİL DİZİNİ

Şekil No	Şekil Adı	Sayfa No
Şekil 1	Işık-yerküre ve algı sistemi.	3
Şekil 2	Dağılım Prizması.	4
Şekil 3	Eklemeli Renk.	6
Şekil 4	CMY-Eksiltici Renk Sentezi.	7
Şekil 5	Renk Özü.	8
Şekil 6	Değer.	9
Şekil 7	Yoğunluk.	10
Şekil 8	Sanatçı spektrumu.	11
Şekil 9	Monokrom (solda) ve Analog (sağda) Renkler.	12
Şekil 10	Tamamlayıcı (solda) Kontrast ve Ayrık Tamamlayıcı (sağda) Kontrast.	13
Şekil 11	Sıcak renkler (solda) ve Soğuk renkler (sağda).	14
Şekil 12	Eşzamanlı kontrast.	16
Şekil 13	Ardıl görüntü.	16
Şekil 14	Isaac Newton, prizma deneyi.	19
Şekil 15	Renk üçgeni.	20
Şekil 16	Prizmatik Renk Çarkı.	21
Şekil 17	Goethe'nin renk üçgeni.	21
Şekil 18	Runge'nin renk küresi.	22
Şekil 19	Renk küresi.	23
Şekil 20	Munsell sistemi.	24
Şekil 21	Ostwald'ın renk çemberi.	25
Şekil 22	Henri Matisse, *Açık Pencere, Collioure*, 55,3x46cm, 1905, Ulusal Sanat Galerisi, Washington D. C., ABD.	26

Şekil 23	Henri Matisse, *Salyangoz* ,286,4x287cm, 1953, Tate Modern, Londra. İngiltere.	27
Şekil 24	Wassily Kandinsky, *Kompozisyon IV*, 159,5x250,5cm, 1911, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya.	30
Şekil 25	Pablo Picasso, *Pipo İçen Adam*, 90x70cm, 1911, Kimbell Sanat Vakfı, Fort Worth, Teksas, USA.	31
Şekil 26	Umberto Boccioni, *Şehir Yükseliyor*, 199x301cm, 1910, Modern Sanat Müzesi, New York, USA.	34
Şekil 27	Kazimir Malevich, *Siyah Kare*, 79,5x79,5cm, 1915, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova, Rusya.	36
Şekil 28	Paul Klee, *Kale ve Güneş*, 1928, Private Collection.	37
Şekil 29	Laszlo Moholy-Nagy, *Kompozisyon A XX*, 135,5x115cm, 1924, Paris Modern Sanat Müzesi, Fransa.	38
Şekil 30	Piet Mondrian, *Kompozisyon A*, 1919-1920, La Galleria Nazionale, Roma, İtalya.	40
Şekil 31	Theo Van Doesburg*, Disonansın Karşı Kompozisyonu XVI*, 100x180cm, 1925, Gemeentemuseum Den Haag, The Hauge, Hollanda.	41
Şekil 32	El Lissitzky, *Proun 4 B*, 70x55,5cm, 1920, Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid, İspanya.	43
Şekil 33	Wassily Kandinsky, *İzlenim III (Konser)*, 100,5x78,5cm, 1911, Lenbachhaus, Münih, Almanya.	46
Şekil 34	Sophie Taeuber-Arp, *Dikey ve Yatay Kompozisyon*, 1916.	48
Şekil 35	Joan Miro, *Masmavi Altın*, 205x173,5cm, 1967, Joan Miró Foundation, Barcelona, İspanya.	51
Şekil 36	Hans Hofmann, *Altın Duvar*, 152,4x183,5cm, 1961, The Art Institute of Chicago, Chicago, ABD.	53
Şekil 37	Wols, *Her şey bitti – Şehir*, 81x81cm, 1947, Menil Koleksiyonu, Teksas, ABD.	55
Şekil 38	Hans Hartung, *İsimsiz T1958-3*, 1958.	56
Şekil 39	Serge Poliakoff, *Kompozisyon*, 130,5x97,2cm, 1950, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.	57
Şekil 40	Pierre Soulages, *Boyama 23 Mayıs 1953*, 194,9x130,2cm 1953, Tate Modern, Londra, İngiltere.	58

Şekil 41	Williem de Kooning, *Nehir Kapısı*, 203,5x178,1cm, 1960, Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York, ABD.	59
Şekil 42	Mark Rothko, *No.5/No.22*, 297x272cm, 1950, Modern Sanat Müzesi, New York, USA.	61
Şekil 43	Barnett Newman, *Birleşim I*, 69,2x41,2cm, 1948, Modern Sanat Müzesi, New York, USA.	63
Şekil 44	Josef Albers, *Kareye Saygı Çalışması: Sarıyla Ayrılmak*, 76,2x76,2cm, 1964, Tate Modern, Londra. İngiltere.	63
Şekil 45	Ellsworth Kelly, *Kırmızı Mavi Yeşil*, 1963. San Diego Çağdaş Sanat Müzesi, San Diego, Kaliforniya, ABD.	65
Şekil 46	Bridget Riley, *Nataraja*, 165,1x227,7cm, 1993, Tate Modern, Londra. İngiltere	67
Şekil 47	Yves Klein, *Başlıksız Antropometri*, 1960, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., ABD.	69
Şekil 48	Yves Klein, *Başlıksız Monokrom Mavi*, 92,1x71,8cm, 1959, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.	69
Şekil 49	Ben Wheatley'in [Gökdelen] filminden sahne.	73
Şekil 50	Merve Yıldız, *Eskiz 1*, 9x9cm, 2019.	74
Şekil 51	Merve Yıldız, *Eskiz 2*, 17x17cm, 2020.	74
Şekil 52	Merve Yıldız, *Eskiz 3*, 9x9cm, 2019.	75
Şekil 53	Merve Yıldız, *Pastel*, 9x9cm, 2019.	75
Şekil 54	Merve Yıldız, *Siyah-Beyaz 1*, 9x9cm, 2019.	76
Şekil 55	Merve Yıldız, *Siyah-Beyaz 2*, 9x8cm, 2019.	77
Şekil 56	Merve Yıldız, *Turuncu*, 15x15cm, 2019.	77
Şekil 57	Merve Yıldız, *Pembe*, 15x15cm, 2019.	78
Şekil 58	Merve Yıldız, *Dijital 1*, Adobe Draw, 2019.	79
Şekil 59	Merve Yıldız, *Dijital 2*, Adobe Sketch, 2019.	79
Şekil 60	Merve Yıldız, *Dijital 3*, Adobe Sketch, 2019.	80
Şekil 61	Merve Yıldız, *Dijital 4*, Adobe Sketch, 2019.	80
Şekil 62	Merve Yıldız, *Palet 1*, 21x21cm, 2019.	81

Şekil 63 Merve Yıldız, *Palet 2,* 17x17cm, 2019. 82

Şekil 64 Merve Yıldız, *Mavi-Yeşil*, 35x25cm, 2019. 83

Şekil 65 Merve Yıldız, *Koridor*, 50x70cm, 2019. 84

Şekil 66 Merve Yıldız, *Soğuk*, 50x70cm, 2019. 85

Şekil 67 Merve Yıldız, *Gri*, 25x20cm, 2019. 86

Şekil 68 Merve Yıldız, *Yanık Kahve*, 100x100cm, 2019. 87

Şekil 69 Merve Yıldız, *Derin*, 50x70cm, 2019. 88

Şekil 70 Merve Yıldız, *Beyaz*, 30x25cm, 2020. 89

Şekil 71 Merve Yıldız, *Kahve*, 25x20cm, 2021. 90

Şekil 72 Merve Yıldız, *Soyut*, 30x30cm, 2021. 91

BİRİNCİ BÖLÜM
GİRİŞ

Soyut sanat 1910'lardan günümüze resimde özgün renk ve biçim ifadeleriyle sanat tarihinde kendine yer edinmiştir. Soyut sanatın, içsel, derinlikli, ruhsal anlatımının resim sanatına yansımasındaki önemli öğelerden biri renktir. Tezin Birinci Bölümü'nde rengin tanımı, fiziksel, fizyolojik ve psikolojik özellikleri irdelenerek sanatın temel öğelerinden biri olmasının önemi üzerinde durulmuştur. Bu kapsamda rengin, ışık olarak tanımı, toplumsal, çıkarımsal renk, özü, değeri, yoğunluğu, renk çemberi, armoni ve estetik renk ilişkileri, psikolojik uygulamalar, renk sistemleri ve teorileri literatürdeki önemli kaynaklara başvurularak bir araya getirilmiştir.

Sanatçılar rengin kuram ve özelliklerinden yararlanarak sayısız eserler üretmişlerdir. Tezin İkinci Bölümü'nde sanat akımları baz alınarak soyut resim anlayışıyla eserler üreten sanatçıların eserleri üzerinden her sanatçının kendi kültür ve birikiminden hareketle kendi yolunu nasıl keşfettiğinin analizi yapılmıştır. Bu analizlerde sanatçıların eserlerindeki renk düzenlemeleri ve rengi kullanma biçimleri üzerinde durulmuştur. Rengin tartışılabilir olduğu eser örnekleri üzerinden yapılmıştır. Böylelikle, soyut resim kapsamında rengin plastik ve tinsel etkileri ortaya konularak, rengin resim sanatındaki ayrıcalıklı yeri anlatılmıştır. Ayrıca, sanatçıların eserlerinde ortaya koyduğu renk düzenlemelerinin oluşum mantığı, rengi kullanma yaklaşımlarına spesifik olarak yorum getirilmiştir.

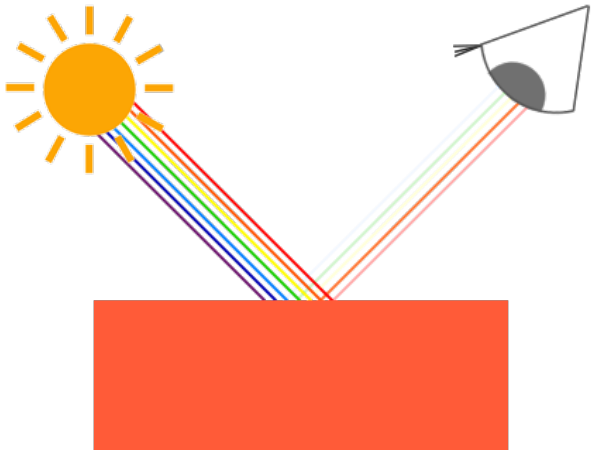
Tezin Üçüncü Bölümü, renk üzerine yapılan resim ve palet çalışmalarından oluşan "Proje Çalışmalarını" içermektedir. Farklı malzeme, teknikler kullanılarak renk üzerine yapılan bu çalışmalarda referans alınan film, kitap ve minimalist mekanlarla rengin bağlantısı üzerinde durulmuştur. Daha çok geometri ve rengin etkin bir şekilde hissedildiği mimari yapıyla rengin ön planda betimlendiği 'Gökdelen' filmine özellikle vurgu yapılmıştır. Filmde belirgin olarak kullanılan geometrik alanlar, resim çalışmalarının temelini oluşturan renk alanlarıyla buluşturulmuştur. Soyut alanlar, iç içe geçen mekanlarda rengin akromatik, benzer ve monokramatik renk ilişkilerine vurgu yapılarak yeni çeşitlemeler yoluna gidilmiştir.

Kuramsal ve Uygulamalı olmak üzere tez iki yöntemle incelenmiştir. Tezin Kuramsal Bölümü'nde renk, soyut sanat ve soyut resmin doğuşu, gelişimi ile ilgili araştırmalar, veriler; kitaplardan, makalelerden, görsel materyaller üzerinden yapılmıştır. Tezde, nicel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Soyut resim anlayışıyla çalışan sanatçıların eserlerinde renk kullanımı ve düzenleme yaklaşımları betimlenmiştir. Tezin Proje Çalışmaları'nda farklı malzeme ve tekniklerde özellikle renk paletinin oluşturulma aşaması yapılarak "Yeni Çeşitlemeler" proje serileri olarak gerçekleştirilmiştir. Proje Çalışmaları'nda özellikle rengin mekansal ve uzamsal özelliklerine yönelik yeni çeşitlemelerde farklı boyalar ve yöntemler kullanılmıştır.

1.1. Renk, Tanımı, Özellikleri

Gözle görülen ve beyin aracılığıyla algılanan ışık, renklerin temel kaynağıdır. "Bir ışık kaynağından çıkan ışınların ve kendi ışık kaynağı olmayan nesnelerle etkileşiminden sonra algılanan bir ışığın göz üzerindeki izleniminden kaynaklanan duyuma renk adı verilmektedir." (Seylan, 2020:112) Çevremize nüfuz eden ışığın herhangi bir "eşya üzerine çarpması ile yansıyan ışınlardan gözümüzde meydana gelen duyumların her biri" (Çağlarca, 2018:5) de renktir.

Doğrudan veya doğal çevreden gelen ışınları duyumsayan insan duygusal yönden de etkilenebilmektedir. Bu duruma etki eden ışınların dalga boyutlarına değinmek faydalı olacaktır. "Kırmızı, yeşil, mavi ve diğerleri olarak tanımlanan günışığının farklı dalga uzunluklarının görsel karşılığı; renk özü, yoğunluk ve değerin fiziksel özellikleri" (Ocvirk vd., 2015:183) uyarıcıdır. "Işığın uyarıcılarına biyolojik olarak tepki vermek bir renk deneyiminin başlangıcını oluşturur (Holtzschue, 2009:1)."



Şekil 1. [Işık-yerküre ve algı sistemi]. (2021). https://learnopengl.com/Lighting/Colors

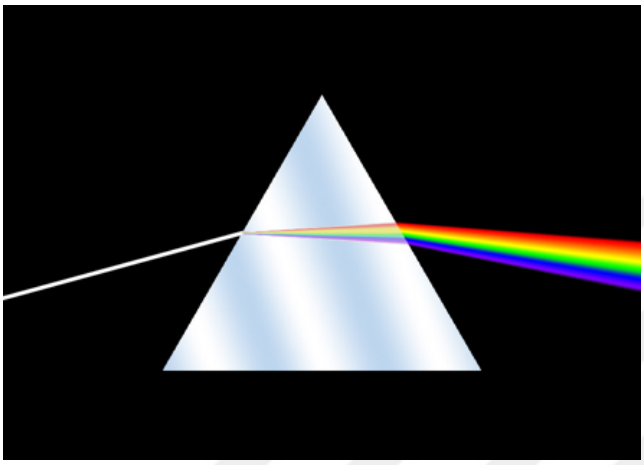
> "Renk göz ile hissedilir, fakat rengin algısı zihinde bir yer kaplar ve bu her zaman bilinçli bir düzeyde değildir. Renk, nasıl ve nerede gördüğümüze bağlı olarak değişik farkındalık seviyelerine göre deneyimlenir. Renk, bir bağlam içinde; biçim olarak, ışık olarak ya da etrafı saran bir şey olarak algılanır. Renk, çevreye nüfuz eder, nesnelerin bir niteliği olarak ortaya çıkar ve kelimeler olmaksızın iletişime girer (Holtzschue, 2009:2)."

Herhangi bir dokusu bulunmayan çevremizdeki ışık/renkleri yalnız tek duyu organımızla algılayabiliriz. Bünyesi renkli görünen herhangi bir eşyaya dokunduğumuz zamansa onun rengini algılamamız mümkün değildir. Eşyanın dokusunu algıladığımız bu süreç zifiri karanlık bir ortamda da aynı etkiyi verecektir. Çünkü renk karanlık ortamda varlığını yitirirken eşyalar fiziksel durumlarını korumaya devam edecektir.

1.2. Rengin Kaynağı Işık

"Renk, ister doğal ister suni olsun, ışıkla başlar ve ışıktan türer. Işığın az olduğu yerde renk de azdır; ışığın güçlü olduğu yerde, renk de yoğun olacaktır (Ocvirk vd., 2015:184)." Rengin varoluş sebebi olan ışık, "fiziki bir gerçeklik olarak görsel algımızın gerçekleşebilmesinin en önemli belirleyenidir (Seylan, 2020:162)."

Sadece ışık, renk oluşturur. Işıksız, renk varolamaz. Işık, bir ışık kaynağınca çıkarılan görülebilen enerjidir. Bir ışık kaynağı, bir dizi şeyden herhangi biri olabilir; güneş, parlak bir panel, neon bir işaret, bir elektrik ampulü, bir televizyon ya da bilgisayar ekranı gibi. Göz, ışığı almak için uyarlanmış bir duyu organıdır. Gözün retina kısmı enerji sinyallerini alır ve rengin tanımlandığı beyne iletir (Holtzschue, 2009:11).



Şekil 2. Dağılım Prizması. (2005, Nisan 9). *Vikipedia*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dispersion_prism.jpg

"Güneşten gelen her ışık ışını farklı hızlarda titreşen dalgalardan meydana gelir. Renk algısı görme duyumuzun farklı dalga uzunluklarına yanıt verme biçimiyle zihnimizde uyandırılır (Ocvirk vd., 2015:184-185)." 1670'li yıllarda güneş ışığını küçük bir delikten karanlık bir odaya taşıyan ve buradaki güneş ışığını elmas bir prizmayla parçalara ayıran Isaac Newton, beyaz bir yüzeyde gökkuşağını andıran yedi rengin sıralandığını keşfetmiş, renk bilgisinin ve teorisinin temellerini ortaya koymuş, beyaz yüzeyde meydana gelen renklerin sıralamasına güneş tayfı (spektrum solar) demiştir. Işığın gücüyle oluşan bu renkler, "fizik biliminin bir dalı olmakla birlikte, görsel algının özelliğinden ötürü, yalnızca nesnel bir olgu olarak anlaşılmaz. Nitekim, renk insanda uyandırdığı sonsuz etkilerden ve içerdiği anlam gizilgücünden dolayı görsel sanatların en önemli biçimsel öğesi olmuştur (Erzen, J.N, 1997:1545)."

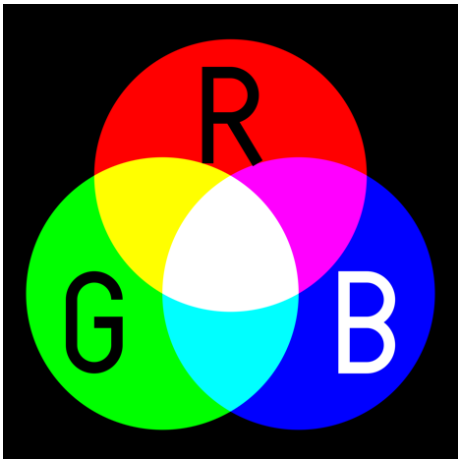
1.3. Toplamsal ve Çıkarımsal Renkler

Thomas Young, insanın görmesinde üç farklı temel rengin rol oynadığını Young-Helmhotz teorisiyle ortaya koymuştur. Günümüzde de kullanılan üç renk sistemi, üç ana rengin toplamsal veya çıkarımsal olarak farklı oranlarda kullanılmasıyla istenilen herhangi bir renge ulaşılmasına olanak sağlamaktadır. Bu sistemde temel alınan üç renk gerek kullanım alanı gerekse temel renklerin belirlenmesi noktasında farklılıklar göstermektedir. Temelde kullanım şekli olarak da adlandırabileceğimiz toplamsal (eklemeli) ve çıkarımsal metotlar renk literatüründe de yer bulmaktadır. Bu anlamda bir alt başlıkta incelenmeleri faydalı olacaktır.

1.3.1. Toplamsal Renk

Red/kırmızı, green/yeşil, blue/mavi (RGB) toplamsal (eklemeli) renklerin temelini oluşturmaktadır. Genellikle saydam (geçirgen) yüzeylerde hacmini arttıran bu temel renkler birbirleriyle eşit oranda karıştırıldığında beyaz ışığı, iki renk birbiriyle karıştırıldığında ikincil toplamsal renkleri (cyan/cam göbeği mavi, magenta/macenta kırmızı, yellow/sarı) ve farklı oranlarda birleştiklerinde tüm ara renkleri oluşturabilirler. Lcd (monitör) ekranlarda, günbatımı gökyüzünde vb. ortamlarda bu renklerin birbirleriyle etkileşimini deneyimlemek mümkündür.

> Sanatçılar ve fizikçiler renklendirilmiş ışığın ışınlarıyla çalıştıkları zaman, toplamsal renk kullanırlar ve tayf renklerinin yalnızca seçilmiş birkaçını karıştırarak ışığın diğer farklı renklerini de üretebilirler. Kırmızı, mavi ve yeşil toplamsal ana renkler olarak bilinir. Bu üç ışık rengi öyle temeldir ki, kendileri diğer karışımlardan elde edilemezler, ama birleştirildiğinde toplamsal ikincil renkleri oluştururlar—morumsu kırmızı renk(magenta), sarı ve camgöbeği mavi (cyan) (Ocvirk vd., 2015:185).



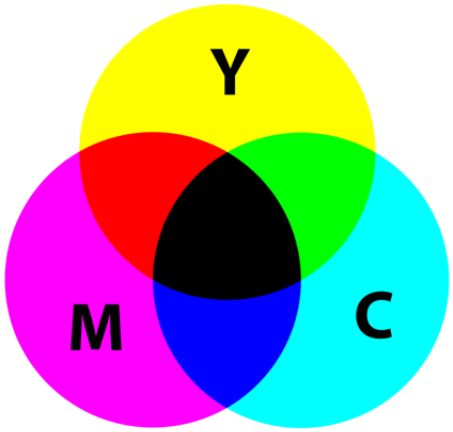
Şekil 3. Eklemeli Renk. (2018, Temmuz 25). *Vikipedia.* WikimediaCommons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AdditiveColor.svg

1.3.2. Çıkarımsal Renk

Cyan/cam göbeği mavi, magenta/ macenta kırmızı, yellow/sarı (CMY) renkler; toplamsalda ara renklerken çıkarımsalda temel renklerdir. Çıkarımsal renklerin temelini oluşturan CMY renklerini ve ara renklerini opak (saydam olmayan) yüzeylerde algılamamız mümkündür. Beton, tahta, tekstil kumaşı vb. nesneler, ayna gibi parlak veya yarı parlak nesnelerin yüzeylerine nispeten yüksek opaklığa sahip olduğundan, yüzeylerine düşen beyaz ışığı emme eğiliminde bulunurlar. Nesnelerin bünyesinde gerçekleşen emilim sonrası rengin niteliğinde de farklılıklar meydana gelmektedir. Örneğin beton ve tahta yüzeyine düşen aynı ışık (aynı renk) farklı görünebilmektedir. "Işığın nesnelerin yüzey özelliklerine göre oluşturduğu bu farklı yansıma niteliğine rengin lustresi de denmektedir (Seylan, 2020:119)."

Tüm renkler güneş ışığının bir ışınında (beyaz ışık) mevcut oldukları için, nasıl belli objelerin bir renk ya da diğer bir renk olarak gözüktüğünü merak ediyor olabilirsiniz. Herhangi bir renkli obje, bazı renk dalgalarını emip ve diğerlerini yansıtmaya yarayan pigmentasyon ya da renk niteliği olarak adlandırılan belli bazı fiziki özelliklere sahiptir. Gözlerimize geri yansıtılan dalga boyları objeyi belirgin bir renk olarak algılamamıza sebep olur. Yeşil bir yaprak, örneğin, göze yeşil dalgaları

yansıtır; diğer dalga boyları ise yaprağın pigmentleri tarafından emilir ya da eksiltilir (Ocvirk vd., 2015:186-187).



Şekil 4. Wright, K. (t.y.). CMY-Eksiltici Renk Sentezi [Şema]. Packhelp. https://packhelp.com/cmyk-vs-rgb-whats-the-drill/

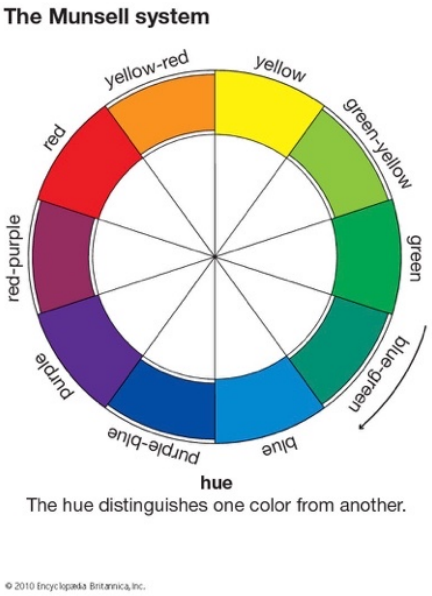
1.4. Rengin Özü, Değeri, Yoğunluğu

Çevremizde bulunan çeşitli renklerin birbirlerine olan farklılıklarını belirtmek için kullandığımız adlar, nesnelerin yüzeylerinden bizlere yansıyan ışık miktarları ve doğrudan nesnelere ya da çevreye düşen ışığın miktarı renk özelinde incelenmesi gereken bir diğer konudur.

1.4.1. Renk Özü

Rengin genel ismi olarak da belirtebileceğimiz renk özü (kırmızı, mavi, sarı) ışığın dalga boyutuyla da belirlenebilir. Aynı zamanda renk çemberindeki rengin konumunu da belirleyen renk özü, bünyesinde barındırdığı en baskın renge göre isimlendirilir.

Her renk, birbirine yakın ilişkili bir renk özleri ailesine aittir. ‘Mükemmel’ olarak tanımlanacak kesin bir renk özü yoktur. Bir renk, birden fazla renk özü içerir fakat bu renk özleri farklı oranlarda bulunurlar ve bir tanesi daha baskındır. Örnek bir renk, yanına daha safı konulana kadar “Saf Sarı” olarak görülebilir. Bir sarı bir miktar yeşil içerebilirken bir diğeri turuncunun bir türü olabilir. Bunların hepsi sarı olarak isimlendirilirler çünkü her birinin içinde baskın renk özü sarıdır (Holtzschue, 2009,46-47).



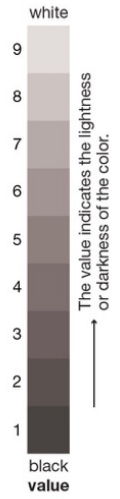
Şekil 5. Munsell, A. (1913). Renk Özü [Şema]. Britannica. https://www.britannica.com/science/Munsell-color-system

1.4.2. Renk Değeri

Bir görüntüde varolan rengin görece açık-koyu durumunu ifade eden ve aynı zamanda ışık miktarındaki yansımayı da bizlere gösteren özellik renk değeridir. “Value/valör (değer), basitçe bir yüzeyin aydınlık veya karanlık dereceleri anlamına gelir, ki sanat eğitimcileri bunu açık-koyu kavramlarıyla ifade ederler (Seylan, 2020:120).”

Renk özü dairesel ve devamlıdır fakat değer doğrusal ve ilerleyicidir. Değerin bir seri geniş aralığı, bir değer skalası olarak adlandırılır ve kesin bir başlangıç ve sona sahiptir. Renk verilmiş olsun veya olmasın değer kontrastlığı vardır. Akromatik bir form içinde, renk özü olmaksızın en kolay anlaşılacak şeyler şunlardı:

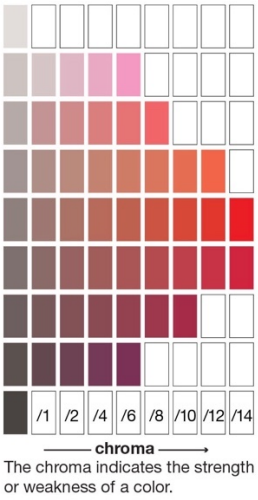
- Siyah, olabilecek en düşük değerdedir.
- Beyaz, olabilecek en büyük değerdedir.
- Orta ton gri (siyah ve beyazın orta noktası), koyu ya da açık değil orta ton bir değerdir (Holtzschue, 2009:58-59).



Şekil 6. Munsell, A. (1913). Değer [Şema]. Britannica. https://www.britannica.com/science/Munsell-color-system

1.4.3. Renk Yoğunluğu

Rengin ışık niteliğini de gösteren parlaklık ve doygunluk oranı rengin bir diğer özelliğidir. Bu özellik "sönük ve canlı renkler arasındaki zıtlık ve renk özünün hassasiyeti ile ilgili (Holtzschue, 2009:64)" solgun olan bir renkten parlak olanı veya tam zıttı bir durumu ayırt etmemizi sağlamaktadır. Bu ayrım renk tonunun en dışavurumcu halini de bizlere sunmaktadır.



Şekil 7. Munsell, A. (1913). Yoğunluk [Şema]. Britannica. https://www.britannica.com/science/Munsell-color-system

Parlak bir renk -zorunlu olmamakla birlikte- doygun bir renk olabilir. Parlaklık terimi sıklıkla doygun renkler ile bazı güçlü, net, yüksek ışık yansıtan renk yüzdeleri için de kullanılır. Kırmızı-mor, beyaz ile seyreltilse bile parlak bir renktir fakat artık doygun bir renk değil sadece bir renk yüzdesidir (Holtzschue, 2009:65).

1.5. Renk çemberi

Üçlü renk sistemi; sarı, kırmızı ve mavi'den oluşmaktadır. Sanatçıların da çoğunlukla tercih ettiği bu renklerin belirli oranlarda karışımından ikincil ve üçüncül ara renklerin de elde edilebiliyor olmasıyla da bu renkler ana renk olarak kabul edilmektedir. Genellikle eş kenar üçgen sistemi özelinde renk çemberine konumlanan sarı, kırmızı ve mavi ana renkler, eşit miktarda iki renk kullanımıyla ikincil renkler olan (sarı-kırmızı) turuncu, (kırmızı-mavi) mor ve (mavi-sarı) yeşili elde etmemize olanak sağlar. Birincil ve ikincil renk grubunda yer alan sarı, kırmızı, mavi, turuncu, mor ve yeşil renk çemberinin ½ sini oluşturmaktadır. Renk çemberinde bulunan [Şekil 8] de gösterilen altı renk harici altı renk daha vardır.

Genişletilmiş bir sanatçılar spektrumu, şu renkleri kapsar: Kırmızı, Kırmızı-turuncu, Turuncu, Sarı-turuncu, Sarı, Sarı-yeşil, Yeşil, Mavi-yeşil, Mavi, Mavi-mor, Mor, Kırmızı-mor. Sanatçı spektrumu, renk özlerinin 6 ya da 12 tanesi ile sınırlandırılmıştır çünkü bu kısa ve yeterince açıklayıcı bir şekildir. Her bir renk özünün yelpazesi içinde eklemeli renk özleri dahil edildiği sürece renk özü geçiş aralıklarının sayısı çoğaltılabilir (Holtzschue, 2009:47).

Şekil 8. [Sanatçı spektrumu]. (2021). https://resimhocam.com/renk-cemberi-veya-renk-skalasi-nedir/

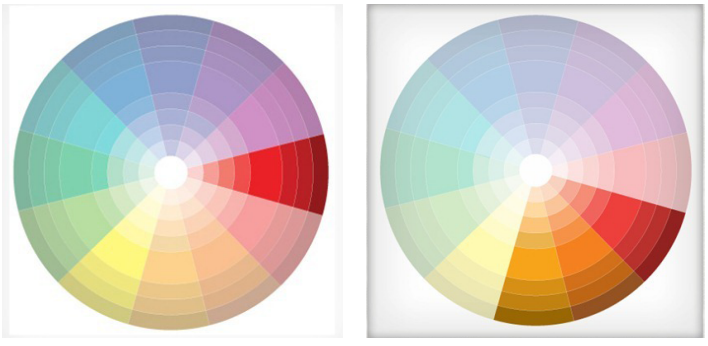
Canlı bir görünüme sahip olan sarı renk, genellikle çemberin en üst kısmında yer almaktadır. Tam karşısında (en altta) bulunan mor renk sarı renge zıtlık oluşturmaktadır. Bu kapsamda renk çemberinde bulunan karşıt kısımlar birbiri ile zıtlık oluşturmaktadır. Aynı zamanda tamamlayıcı renkler olarak da bilinen bu zıt renkler, birbirleriyle karıştırıldığında (grileşir) nötrleşir. "Tamamlayıcı eklenerek bir miktar soluklaştırılmış renk üçüncül bir renk değil mat bir renktir. İçine bir miktar yeşil eklenerek soluklaştırılmış bir kırmızı halen kırmızıdır. Üçüncül renkler, kromatik nötrlerdir (Holtzschue, 2009:57-58)." Kromatik nötrleşme durumunda siyah veya beyaz olmaksızın renklerin birbirleriyle karışımı sonucu renk grileşirken akromatik nötrleşme durumunda siyah, beyaz veya gri renkler başroldedir. "Bu renkler özellikle dışa yansıttıkları ışık miktarı bakımından ayrılırlar. Çünkü biz siyah beyaz ve grinin içinde başka bir rengin ayrımına varamayız. Bu nedenle bu renklere nötrler de denir (Ocvirk vd., 2015:190)."

1.6. Armoni ve Estetik Renk İlişkileri

Nadiren de olsa tek başına güçlü bir ifade geliştiren renk, sanatçısı tarafından renk kombinasyonları ile etkisini arttırabilir. Tıpkı "bir müzisyenin farklı armonileri oluşturmak için birleşik sesleri değiştirebilmesi gibi, sanatçı da renkler arasında, ahenkli, ahenksiz ya da ikisi arasındaki herhangi bir karışım olabilen renklerin farklı ilişkilerini (armoniler) yaratabilir (Ocvirk vd., 2015:195)." Bir diğer anlamda uyum sözcüğüne karşı gelen armoni'nin oluşturulmasında bazı kombinasyonlar dikkat çekmektedir. Benzer ve monokromatik renkler, tamamlayıcılar ve ayrık-tamamlayıcılar, soğuk ve sıcak renkler, eş zamanlı kontrast.

1.6.1. Benzer ve Monokromatik Renkler

Renk çemberinde birbirine bitişik duran renkler benzer renkleri oluşturmaktadır. "Bir renk baskın renk görevi görürken, diğerleri genel düzeni vurgulamak için (Gilbert, Elizabeth T., 2017:31)" sanatçı tarafından tercih edilir. Ayrıca renkler arası (uyum) armoni oluşturma noktasında benzer renkler kullanılan yöntemlerden birisidir. Bir diğer uygulaması kolay renk kombinasyonu ise monokromatik renklerdir. Bir renk özünün siyah veya beyaz değer seviyeleriyle rengin birçok tonu elde edilir. Bu yöntem coşkulu bir ifade sağlamasa da tek renkli bir paletle gözü yormayan yatıştırıcı bir etki oluşturabilir.



Şekil 9. [Monokrom (solda) ve Analog (sağda) Renkler]. (2020). https://aussiescrapsource.typepad.com/aussie_scrap_source/2011/08/colour-theorymonochromatic.

1.6.2. Tamamlayıcılar ve Ayrık Tamamlayıcılar

Renk çemberinde karşılıklı duran iki rengin yan yana getirilmesiyle oluşturulan tamamlayıcı renk kombinasyonu etkili bir ifade sunabilir. "Bir renk ve onun tamamlayıcısı birbirine yakın konulduğunda, eşsiz ve titreşimli bir ilişki kontrast etkiden kaynaklanır (Ocvirk vd., 2015:197)." Bu iki rengin eşit oranlarda kullanılması gözü yorabileceğinden, bir rengin baskın diğerinin destekleyici bir rolde olmasıyla etkili bir kontrast oluşturulabilir. Bu tipte bir kombinasyon, bir renk ve onun tamamlayıcısı bitişik iki rengin kullanımıyla da yapılabilir. Ayrık tamamlayıcılar olarak bilinen bu kombinasyonda, tamamlayıcı renklere karşın daha karışık bir palet sunulur ve gerilimi daha az etkili iyi bir kontrast sağlanabilir.

Şekil 10. [Tamamlayıcı (solda) Kontrast ve Ayrık Tamamlayıcı (sağda) Kontrast]. (2020). https://aussiescrapsource.typepad.com/aussie_scrap_source/2011/10/colour-theory-split-complementary.html

1.6.3. Soğuk ve Sıcak Renkler

Sıcak veya soğuk renk olarak sistemleştirilen sıcak renkler temelde iki grupta incelenmektedir. Güneş ya da ateş ile özdeşleştirilen sarı, kırmızı, turuncu gibi renkler sıcaklığı temsil ederken gökyüzü, deniz ve ormanla özdeşleştirilen mavi, yeşil ve mor soğuk renkleri temsil etmektedir. Fakat "renklerde sıcaklık ve soğukluk kesin nitelikler değildir.

Aynı renk, yerleştirildiği yere göre daha sıcak ya da daha soğuk görülebilir.” (Holtzschue, 2009:51) Örneğin soğuk renk olarak tanımlayabileceğimiz mor, mavi renk yanında bünyesinde barındırdığı kırmızı renkten kaynaklı sıcak bir renk olarak görülecektir. Aynı durum sıcak olarak bilinen kırmızı rengin, turuncu renk yanında soğuk görünmesinde de kendini gösterecektir. Rengin bünyesinde, “sıcaklık ve soğukluk niteliği çok önemlidir. Sıcak renklerin şiddeti, kuvveti, daima soğuk renklerle ayarlanır ve frenlenir (Çağlarca, 2018:37).”

Tablo bizde ya soğuk ya da sıcak bir etki bırakmalıdır. İçinde kontrast bulunsun veya bulunmasın, armoninin meydana gelmesi için soğuk veya sıcak bir rengin çokluğu, fazlalığı, hakimiyeti şarttır. Hakim rengi sıcak olan bir tablodaki soğuk renkler ise ancak sıcak renklerin etkilerini arttırmağa yarar, aksi de öyledir (Çağlarca, 2018:38).

Şekil 11. [Sıcak renkler (solda) ve Soğuk renkler (sağda)]. (2021). https://www.canva.com/learn/graphic-design-terms/

1.6.4. Eş Zamanlı Kontrast

Bir resme başlamadan önce yan yana kullanılacak renkleri belirleyen sanatçı, tuval üzerine uyguladığında bu renklerin farklı göründüğünü söyleyebilir. Turuncu bir zemin üzerine yerleştirilen görece küçük gri bir parça mavi rengi anımsatabilir. Bu durumu

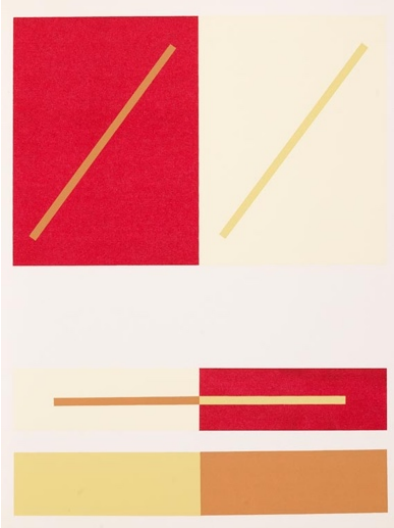
sağlayan eş zamanlı kontrast kuralına göre, "ne zaman iki farklı renk iletişime geçse, onların benzerlikleri azalır, farklılıkları ise artar gibi görünür. Kısaca, zıtlık renkler arasındaki farklılığı yoğunlaştırır (Ocvirk vd., 2015:200)."

> Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, kontrastlar kullanılarak ışık ve/veya ton, ilk görünümünden zıt niteliklere doğru "itilebilir". Görsel olarak bu, zıt özellikler eklemek anlamına gelse de, kişinin istenmeyen özellikleri azaltarak buna benzer etkiler yaratabileceği kavranır (Albers, 2020:34).

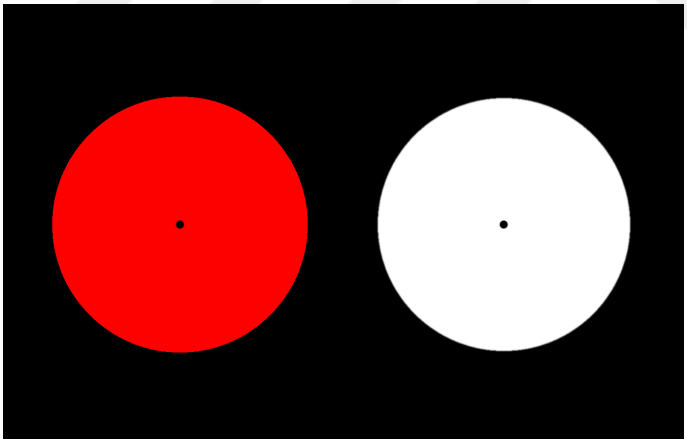
Bir görsel veya tuval yüzeyinde mavi rengin bitişiğindeki mavi-mor rengi "mor" olarak algılarken, mor bir yüzeyde kullanılan mavi-mor rengi "mavi" olarak algılarız. Renkleri algılamamızda önemli olan bu kontrast durumu, renklerin parlaklıklarını algılamamızda da etkin bir rol oynamaktadır. "Grileşmiş bir mavi gri bir arka planın içine yerleştirilirse daha parlak görünür ve griyi turuncu bir kalıba sokar; bununla beraber, aynı grileşmiş mavi parlak mavi arka plana karşı daha gri ve nötrleşmiş görünür." (Ocvirk vd., 2015:200-201) Bu konuda, en sansasyonel kontrast örnekler, tamamlayıcı renklerin birlikte kullanımıyla oluşturulabilir.

Herhangi bir renge, örneğin kırmızı bir noktaya bakışlarımızı yoğunlaştırmamız "kırmızıya hassas bölgeleri felç eder, böylece beyaza (kırmızı sarı ve mavinin karışımıdır) ani bir göz kaymasında (Albers, 2020:37)" kırmızı harici iki ana rengin karışımı olan ve aynı zamanda kırmızı rengin tamamlayıcısı olan yeşil renk görülebilir. "Ardıl görüntü ya da eşzamanlı kontrast, hiçbir normal gözün, en eğitimli olanın bile renk aldanması karşısında hatasız olamayacağını ispatlayabilecek psiko-fizyolojik (Albers, 2020:37)" bir durum olarak renk alanında karşımıza çıkmaktadır.

> Görünümdeki tüm bu değişimler hiçbir rengin yalıtılmış olarak deneyimlenemeyeceği, her birinin mevcut diğer renklerle bağlantılı olarak düşünülmesi gerektiğini anlamamızı sağlar. Bu sebepten dolayı, bir çok sanatçı bir renk kompozisyonunu, bir bölümü bitirip diğerine geçerek değil, bütüncül olarak geliştirmeyi daha kolay bulur (Ocvirk vd., 2015:203).



Şekil 12. Albers, J. (1963). Eşzamanlı kontrast [Görsel]. Kettererkunst. https://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=411000093&anummer=366



Şekil 13. Albers, J. (1963). Ardıl Görüntü [Görsel]. Cooperhewitt.

https://www.cooperhewitt.org/2014/09/27/mirror-mirror-on-the-wall-which-is-the-bluest-of-them-all/

1.7. Renk ve Duygu (Psikolojik Uygulamalar)

300 yılı aşkın bir süredir renk sistemleri alanındaki yoğun çalışmaların ötesinde renk, insanlık tarihi boyunca duygu ve psikoloji alanlarında da etkinliğini sürdürmüştür. Güneş ışınlarının yer küreyi ve üzerinde bulunan nesneleri aydınlatmasıyla başlayan ve günümüzde de bilimsel bir çerçevede ele alınan ışık-renk ilişkisi herhangi bir fiziksel durum içermemektedir. Fakat fiziki bir ortam ya da herhangi bir nesne yüzeyinde varlığını ortaya koyan renkler, insanlar üzerinde farklı hisler uyandırdığı gerekçesiyle çeşitli anlam ve duygularla ilişkilendirilebilir.

> Sarı, güneş ışığının neşeli rengidir. Sıcaklık, mutluluk taşır. Aynı zamanda çocuksu masumiyet, umut ve pozitiflik yayar. Pembe, kadınsı ilkeyi temsil eden, aşk ve romantizmle ilişkilendirilen psikolojik olarak güçlü bir renktir. Pembenin sakinleştirici bir etkiye sahip olduğu düşünülse de, çok fazlası fiziksel olarak yorucu olabilir. Mavi, açık pastel tonlarda kullandığında gökyüzü, su, dinginlik, rahatlama ve sakinlik duygularıyla ilişkilendirilir. Ancak daha koyu gölgeler üzüntü ve çaresizlikle ilgilidir. Doğanın rengi olan yeşil ise tazeliği, bereketi ve uyumu simgeler (Gilbert, Elizabeth T., 2017:27-29).

Ateş veya güneş ışığında bulunan turuncu, insan gözü tarafından algılanan canlı, parlak ve eğlenceli renk grubundaki en sıcak renktir. Sıcak renk grubunda bulunan kırmızı ise baştan çıkarıcı, ihtiraslı ve uyarıcıdır. Renkler ile doğal çağrışımları arasında kurulan bu ilişki, "renkleri üzerinde taşıyan bir nesne veya bir tasarım karşısında nasıl tepki vereceğimiz hakkında bir fikir oluşturur (Ambrose ve Harris, 2020:11.") Gökyüzünü oluşturan açık tonlarda ki mavi, dinlendirici ve huzur dolu bir ortam oluşturabilirken koyu tonlardaki mavi dinamik, çekici ve cesur olabildiği gibi depresif bir etkide yaratabilir. Fakat, bahsi edilen bu durum kişisel, yaşsal ve kültürel farklılıklara bağlı değişim gösterebilir. Bazı kültürlerde "kırmızı rengin saltanat ve iktidarı temsil ettiği kabul edildiğinden bu renk imparator ve padişahların rengi diye anılmıştır. Heyecan, kudret, iktidar anlamları dışında Hindistan'da kırmızı saflığı simgeleyen renk olarak kabul edilmiştir (Çalışkan ve Kılıç, 2014:74)." Aynı zamanda kırmızı, birçok kültürde tehlikeyi de belirtmektedir. Renklerin duyguları üzerine

yapılan tanımlamalar da görülen kültürel farklılıklara benzer bir durum renk-kişi-psikoloji kurgusunda da görülebilmektedir. Herhangi bir renk (ton/doygunluk/kroma), iki farklı kişide aynı psikolojik etkiyi yaratması kesinlik taşımazken burada önemli olan durum toplumdaki bireylerin çoğunluğu üzerinde oluşturduğu psikolojik etki olacaktır.

"Araştırmalar göstermiştir ki, parlak renkler bizi neşelendirir ve coşturur; sıcak renkler genellikle uyarıcıdır; soğuk renkler sakinleştiricidir; ve soğuk, koyu ya da kasvetli genellikle bunaltıcıdır (Ocvirk vd., 2015:204)." Şehir hayatında kullanılan uyarıcı tabelaların kırmızı oluşu, yazlık mekanlarda dinlendirici bir ortam için sıklıkla tercih edilen rengin mavi oluşu ve kışlık mekanlarda soğuk havanın olumsuz koşullarından arınmak için sarı, turuncu, kahverenginin kullanılması bu durumla bağlantılıdır.

Rengin psikolojisi, bir sanatçının duygu durumuna bağlı olarak renk paletini oluşturduğu süreçte de etkindir. Öyle ki, yoğun trafiğin olduğu stresli bir ortam, aniden alınan kötü bir haber, sürpriz bir akşam yemeği sanatçının renk paletine bilinçaltında tesir edebilir. Bilinçli ya da bilinçaltı ile tercih edilen renkler, sanatçısının düşüncelerini simgeleyebilir. "Renk, sanatçının duygularını evrensel bir dile dönüştüren olgudur. Bunun içinde resim sanatının vazgeçilmez bir unsurudur. Matisse'e göre rengin görevi ressam tarafından duyulan coşturucu dramı seyircilerin duygularına aktarmaktır. Manet'e göre ise renk, bir zevk ve duygu işidir (Erim, 2000:15)." Birçok sanatçı ve eserden faydalanarak genişletilebilecek bu örnekler göstermektedir ki, renk bireyleri ve toplumları duygu ve psikoloji başta olmak üzere birçok açıdan etkileyebilmektedir. Renklerin barındırdığı bu (duygu, psikoloji) gizil gücün sanatçısı tarafından seyirciye aktarılması ve rengin evrensel yönünün kullanılması ayrı bir öneme sahiptir.

1.8. Renk Sistemleri ve Teorileri

Renk nasıl oluşmuştur? İşte tamda bu soruya yanıt bulabilmek adına tarih boyu süre gelen çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Renk üzerine yapılan bu araştırmalara Aristo ve hocası Platon'un renkler üzerine yaptıkları tartışma ve ilişkilendirmelerle sağladıkları katkı önemlidir. Platon'un aksine tümel bir yaklaşım sergileyen Aristoteles, nesnelerin yüzey

karakteristiğini belirleyen renkleri algılamamızı sağlayan ışık özelinde günün farklı saatlerinde incelemeler de bulunmuştur. Yaptığı çeviriler ile Aristo'nun incelemelerini gün yüzüne çıkartan (ilk rektör/Oxford Üni.) Robert Grosseteste, renk teorisyenleri tarafında ilgi uyandırmıştır. Yaptığı çevirilerin yanı sıra kromatik ve akromatik[1] renk ayrımını da ilk kez ortaya koyan kişi Grosseteste'dir.

> Eski çağlarda Pythagoras, Platon, Aristoteles ve Plinius gibi yazarlar rengin doğası üzerinde tartışmışlar ve temel renklerin toprak, ateş, hava, su gibi temel öğelerin biçimleri olduğunu ileri sürmüşlerdir. Rönesans'ta Leonardo da Vinci aynı görüşü savunarak, sarının toprağa, yeşilin suya, mavinin havaya, kırmızının ateşe ve siyahın karanlığa ait olduğunu yazmıştır (Erzen, J.N., 1997:1545).

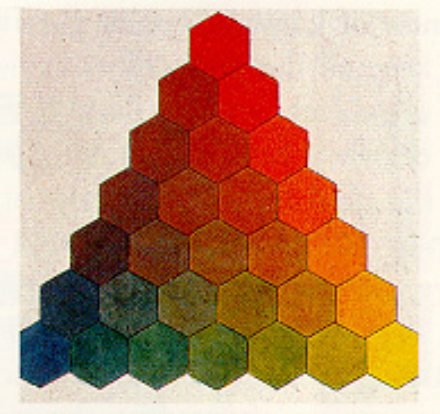
Günümüzdeki şekliyle ana ve ara renk ayrımını yapan Leonardo da Vinci, 16.yüzyıl ilk çeyreğinde renkleri karıştırarak kullanmıştır. Süregelen zamanda, Aron Sigfrid Forsius bir renk küresi oluşturmuş ve Robert Fludd tarafından da Aristo'nun teorisi renk tekeri olarak ele alınmıştır. Newton ise rengin fiziksel doğası üzerine incelemelerde bulunmuştur.

Şekil 14. Por Francisco R. Villatoro. (2016). Isaac Newton, prizma deneyi [Görsel]. Naukas. http://francis.naukas.com/2016/07/26/36630/

[1] Kromatik: rengin varlığına dair olma. Akromatik: rengin açıktan koyuya nötr griler bazında algılanışı; renksiz. (Ocvirk vd., 2015:183)

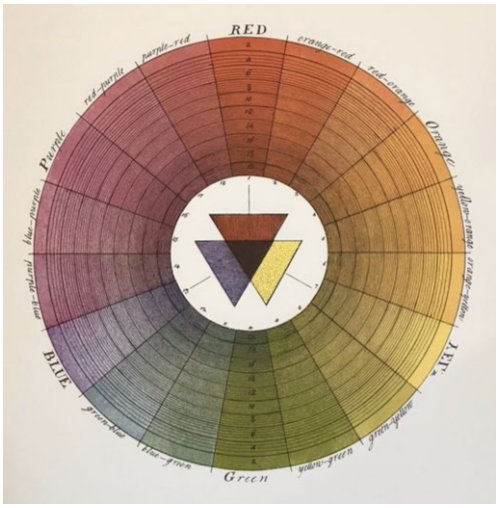
1642-1727 İngiliz Fizikçisi Isaac Newton 1670'de güneş ışığını elmas bir prizmadan geçirerek renkleri ayırmaya muvaffak olmuştur. Bir odayı kararttıktan sonra güneş ışığının bir ince delikten odaya geçmesini sağladı. Bu ışığın önüne bir prizma koyarak parçalanış halini tıpkı gökkuşağında olduğu gibi, yedi rengi yukarıdan aşağı doğru perdeye aksettirdi. Güneş ışığını meydana getiren yedi renkten ibaret (renk tayfını) bulan Newton bu suretle renk teorisinin ve renk bilgisinin temelini ortaya atmış oldu (Çağlarca, 2018:6).

Newton tarafından ortaya konulan renk teorisi sonrası Edme Mariotte, kombinasyon için üç rengin yeterli olacağını ileri sürmüştür. Bu sav ile Mariotte, renk teorisine ilk önemli katkıyı yapan kişi olmuştur. Renk teorisine bir diğer önemli katkı, "1731 civarında, J.C. Le Blon kırmızı, sarı ve mavinin ana renkler olduğunu tanıdı ve turuncu, yeşil ve mor (Ocvirk vd., 2015:216)" rengin oluşturmasıyla yapılmıştır. Günümüzde de geçerliliğini koruyan bu keşif, pigment renk teorisi kavramını oluşturmaktadır.



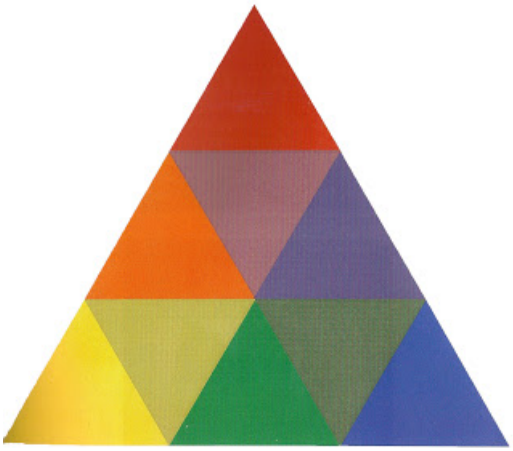
Şekil 15. Mayer, T. (1758). Renk Üçgeni. [Şekil]. Colorsystem. https://www.colorsystem.com/?page_id=692&lang=en

1758'de Alman matematikçi ve astronom olan Tobias Mayer, Newton'dan 50 yıl sonra Göttingen Bilim Akademisi'nde gözün algılama kapasitesi üzerine deneyler yaparak siyah ve beyazı, rengin açık-koyu etkisi olarak tanımladı. Mayer'in ünlü renk üçgeni ölümünden sonra J.Heinrich Lambert tarafından oluşturuldu (Seylan, 2020:114-115).



Şekil 16. Moses Harris, Prizmatik Renk Çarkı, 1766. (2020, Ağustos 15). *Vikipedia.* https://en.wikipedia.org/wiki/File:Moses_Harris,_Prismatic_Colour_Wheel,_1766.jpg

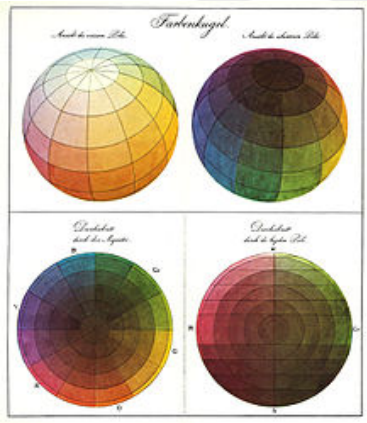
Üçlü-ana renk sistemi üzerine kurgulanan ve birçok renkten oluşan ilk çember, 1760'lı yıllarda yayınlandıktan sonra Moses Harris tarafından kaleme alınan (The Natural System of Colours) Renklerin Doğal Sistemi adlı kitapta da yer bulmuştur. 1810'lu yıllarda Johann Wolfgang von Goethe, bir daireyi eş kenar üçgen ile 6 eşit parçaya bölmüş ve renk denemelerinde bulunmuştur.



Şekil 17. [Goethe'nin renk üçgeni]. (2021). http://2dintegrated2010.blogspot.com/2010/10/color-theory_28.html

Goethe, göz mekanik bir tepkiye maruz kaldığında ışık ve rengin ortaya çıktığını savunmaktadır. Yani Goethe'nin renk öğretisi, renkleri Newton'cu bir bakış açısıyla matematiksel açıdan temellendirip beyazdan türetmez, bilakis renklerin beyaz ile siyahın karşılaştığı yerde, açık ile koyu arasında belirdiğini savunur ki bu görüşü bakımından da Aristoteles ve Leonardo da Vinci'deki renk algısını çağrıştırmaktadır (Tarhan, 2020:220).

Goethe'nin kitabını yayınladığı 1810 yılı, Philipp Otto Runge "renk, ton, pastel ve gölgelerin bir arada düzenli bir biçimde yer aldığı ilk renk küresini tasarlamıştır." (Erzen, 1997:1545) Runge'den 150 yıl sonra tasarladığı benzer modelde tercih ettiği kontrast düzen ve karşıt kuvvetlerle renkleri tanımlayan Johannes Itten, "renk uyumlarını, geometri gibi açıklayan daha erken bir geleneğe uzanır ve rengin zevkli kombinasyonları için formüller, akorlar önerir (Holtzschue, 2009:91)."



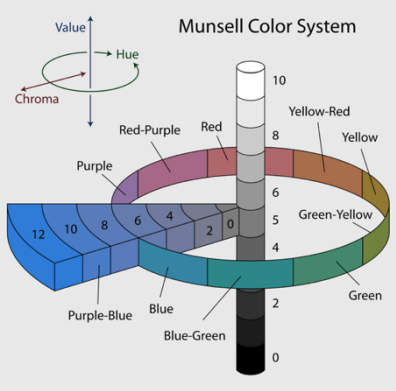
Şekil 18. Runge'nin renk küresi. (2010, Aralık 29). *Vikipedia.* https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Runge_Farbenkugel.jpg

Kendisi bir doktor olan İngiliz asıllı Thomas Young, Newton'un yaptığı deneyi tersten ele almış, tayf renklerini bir perde üzerinde üst üste düşürmüştür. Uyguladığı bu teknikle beyaz ışığı yeniden oluşturan Young, sonraları bu alanda araştırmalar yapacak olan Alman fizikçi Hermann von Helmholtz'a ilham olmuştur. Helmholtz ve Young, renk teorisi alanında ayrı çalışmalar yürütmüş olsalar da bu teorilerin birleşik şekline Young-Helmholtz teorisi denmektedir.

Şekil 19. Itten, J. (1921). Renk küresi. [Şekil]. Moma. https://www.moma.org/collection/works/143828

> Bu teoriye göre (Young) her renk göz tarafından üç ayrı renk siniriyle anlaşılır. Buna göre üç renk siniri kabul eder. Bu sinir kategorisinden birisi uzun ışık dalgalarının hareketiyle hissedilir. Bu tesiri yapan renk de kırmızıdır. İkinci kategori, orta dalgaların tesir hareketini veriyor ki, buna da yeşil adını verir. Üçüncü kategori, canlı tesirlerle kısa dalgalar olur ki, buna da mavi-mor diyor. Böylelikle her sinir takımı basit renkler (kırmızı, sarı, mavi) dediğimiz üç rengin titreşiminden (frekans) etkilenmiş (uyanmış) oluyor (Çağlarca, 2018:15).

Sinir sistemlerindeki titreşimi üç ayrı kategoriye ayıran ve bu anlamda iç içe geçmiş daireler çizerek çalışmalar yürüten Helmholtz, ışık renkler olan toplamsal renkler (kırmızı, yeşil, mavi) ile boya renkler olan çıkarımsal renkler (kırmızı, mavi, sarı) arasındaki ayrımı ilk kez ortaya koyan kişi olmuştur. Renk üzerine yapılan bu ve benzeri birçok deney, rengin sistematik olarak ele alınması gerekliliğini de doğurmuştur. Bu gereksinim Amerikan sanatçı Albert Munsell ve Alman fizikçi Wilhelm Ostwald'ın bu alanda çalışmalar yürütmesine yol açmıştır.



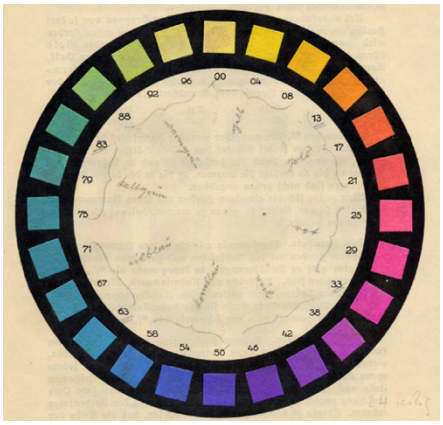
Şekil 20. Munsell Sistemi. (2007, Nisan 16). *Vikipedia.* https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Munsell-system.svg?uselang=tr

Renk tonu, değer, kroma gibi temel renk gelişim yöntemlerini benimseyen Munsell, renk sisteminin skalası ve ton çemberini oluştururken James Clerk Maxwell[2]'in disklerini kullanmıştır. Başlarda kısmen iyi bir popülarite yakalayan bu sistem pigment boyaların karışımları yerine ışığa dayandırılıyor olmasından dolayı da eleştirilerin hedefi olmuştur. Yine de sistemin barındırdığı (renk özü, değer ve kroma) üç özelliğin eğitimsiz kişiler tarafından bile anlaşılır olması bu sistemin tüm dünyada kabul görmesine olanak sağlamıştır. "Munsell sisteminin tek tip bir küresel renk sıralaması sistemi olarak sınırlamaları, Amerika Optik Derneği'nin Tek Biçimli Renk Ölçekleri Komitesi'nin geliştirilmiş bir üniforma, izotropik[3] bir sistem geliştirmek için yaklaşık 30 yıllık bir çabasıyla sonuçlandı (Kuehni, 2012:100)."

> Munsell Renk Sistemi iki bölümden oluşur: satın alınabilen renk örnekleri olan renk çizelgeleri veya "atlaslar" ve insanın renk deneyimini tanımlayan teorik sistem, aynı zamanda algısal "renk alanı" olarak da adlandırılır. 1905'te Munsell, teorik yapıyı A Color Notation'da açıkladı ve 1915'te ilk renkli kağıt örneklerini Munsell Renk Sistemi Atlası'nda yayınladı. Örnekler daha fazla araştırma ve iyileştirme ile zamanla değişse de, 10 sistemin teorik yapısı aynı kalmıştır (Cochrane, 2013: 27).

[2] Maxwell diskleri, spektral ışıklarla çalışmaya veya pigmentleri fiziksel olarak karıştırmaya göre avantajlara sahiptir. (Cochrane, 2013: 27)

[3] İzotropi bir sistemin ya da modelin özelliklerinin yönden bağımsız olması durumudur. (https://tr.wikipedia.org/wiki/İzotropi Erişim Tarihi:01.03.2021)



Şekil 21. Ostwald, W. (1916). Oswald'ın renk çemberi. [Şekil]. Colorsystem. https://www.colorsystem.com/?page_id=862

Renk sözlüğü adıyla 1916 yılında yayınlanan Ostwald'ın renk sistemi, ana renkler arasına siyah ve beyazın yerleştirilmesiyle çoğu durumda birbirinden farklı olan 24 tam rengin oluşumunu sağlar. Bilimsel araştırmaları temel alan bu sistematik örgü, başlangıçta 100 dereceli bir çemberden yola çıkmış olsa da tonlar arasındaki farklılıklar pratik uygulamalar için yeterli olmadığından değişime uğramıştır. Çemberi yeniden düzenleyen Ostwald, "renk tonu numaralarını ve aynı renk algısına sahip spektrumun dalga boylarını atadı. Bununla birlikte, renk tonu yine de aydınlatmanın parlaklığına ve ayrıca gözün özgüllüğüne bağlıdır (Pohlmann, 2020:9)." Rakam ve harflerle isimlendirilen 24 renk, dünyanın büyük bir kısmında kabul görmüştür. Fakat bilimsel yönüyle ön planda olan bu sistem, bazı sanatçılar tarafından eleştirilmiştir. Ayrıca sistemi oluşturan renkler arasındaki mesafelerin eşit olmamasına bağlı bu sistem, çeşitli avantajlara sahip olmasına karşın gelişim gösterememiş ve İkinci Dünya Savaşı sonrası popülerliğini kaybetmiştir.

Ana renkler arasına iki sınıfın yerleştirilmesi, çoğu durumda yeterince farklı olan 24 tam renkli bir renk çemberine yol açar. Başlangıçta, Ostwald 100 dereceli bir renk çemberiyle çalıştı, ancak tonlar arasındaki farklar pratik uygulamalar için çok küçüktü.

İKİNCİ BÖLÜM
SANAT AKIMLARINDA RENK KULLANIMLARI

2.1. Fovizm

Fransız sanatçı Henri Matisse'in öncülüğünde Maurice de Vlaminck, Raoul Dufy, Andre Derain gibi sanatçılar tarafından 1905 yılında Paris'teki Salon d'Automne'da açılan sergi, dönemin izleyici ve sanat eleştirmenlerini şok etmiştir. Sergilenen eserlerde kullanılan renklerin çok güçlü ve göze batıcı olması, uygulamaların kendiliğinden ve kaba olması sonrası "eleştirmen Louis Vauxcelles kendilerine hemen les fauves (vahşi hayvanlar)" (Dempsey, 2007:66) adını takmıştır. Fovistler, izlenimcilerin aksine sadece gözleme dayalı çalışmak yerine rengin ön planda olduğu, duyguların da yer aldığı bir anlayışı benimsemişlerdir. Bu anlamda "perspektife ve siyah beyaza, derinliğe ve göz aldanmalarına karşıydılar. Resimlerinin öğeleri: yüzey, kontur ve renk, özellikle de renk idi (Turani, 2010:566)."

Şekil 22. Matisse, H. (1905). Açık Pencere, Collioure [Yağlıboya]. Ulusal Sanat Galerisi, Washington D. C., ABD. https://www.nga.gov/collection/highlights/matisse-open-window-collioure.html

> Matisse, bütün Fov'lar gibi yoğunlaştırılmış renkleri seviyor ve çeşitli renk değerlerine öylesine dengeye getiriyordu ki, hiçbir renk değeri diğerine zarar vermiyordu. Bu değerlerin birbirleriyle çarpışmaları değil, aksine birbirleriyle karşılıklı olarak anlaşmaları gerekiyordu (Turani, 2010:567).

Fovistler için renk öylesine değerlidir ki akımın öncü ismi Matisse, "aracın saflığını yeniden bulmak bir cesarettir (Turani, 2010:567)" derken bu cesareti renkten almaktadır. Andre Derain tarafından ise bu durum "renkler bizim için dinamit lokumlarıydılar, biz resme derhal renk ile başlıyorduk (Turani, 2010:566)" sözleriyle ifade edilmiştir. Canlı ve birbirine zıt renkleri tercih eden ve sert fırça darbeleriyle büyük renk alanları oluşturan fovistler, duygu ve düşüncelerini resme bu yolla aktarmıştır.

> Vlaminck, "bir çılgınlık içindeydim, yeni bir dünya yaratmak istiyordum" diyor, "gözlerimin dünyasını, sadece kendim için bir dünya… tonları abartıyor, algılanabilecek her duyuyu bir renk cümbüşüne dönüştürüyordum. Kendimi delicesine aşık, dizginlenemeyen bir vahşi gibi duyuyordum. Bana resim yaptıran içgüdümdü (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1979:31)."

Şekil 23. Matisse, H. (1913). Salyangoz [Kolaj]. Tate Modern, Londra, İngiltere. https://www.tate.org.uk/art/artworks/matisse-the-snail-t00540

Rengi duygu ve düşüncelerini ifade etmek amacıyla tuvale aktaran fovistler, eserlerini çözümlenmek ya da değerlendirilmek için değil, renk ve biçimi ön plana çıkartmak için tamamlarlar. Paris'te kısa fakat çok etkili bir süreç geçiren bu sanatçılardan biride Henri Matisse olmuştur. Bu süreçte yağlı boya ile çalışan Matisse, ileriki yıllarda hastalığının onu fiziksel olarak etkilemesinden dolayı boyayla çalışmayı bırakmıştır. Asistanları yardımıyla su bazlı boya ile büyük ebatlı kağıtları renklendiren, kesen ve kolaj çalışmaları yapan sanatçı, 1953 yılına ait 'salyangoz' adlı eserinde "beyaz arka planın önündeki parlak renklerin kullanımında Kuzey Afrika'nın ışığından, İslam sanatının dekoratif niteliklerinden, Afrika sanatının açısallığından ve Japon baskı resimlerinin iki boyutluluğundan ilham (Hodge, 2016:147)" almıştır.

Matisse'in rengi temel alan uzun soluklu çalışmalarında figüratiften-soyuta bir yolculuğu izlemek mümkündür. Özellikle fovizm ile başlayan ve sonraları dışavurumculuk ve kübizm gibi önemli akımlara da ilham olan bu süreç, 1920'lerde akımın sanatçılarının ayrılmasıyla son bulmuştur. Savaşın ağır sonuçları ve fikir ayrılıkları fovizm akımının son bulmasına sebep olsa da Matisse farklı alanlarda ve disiplinlerde rengi temel alarak çalışmalarına devam etmiştir.

2.2. Dışavurumculuk ve Soyutlama

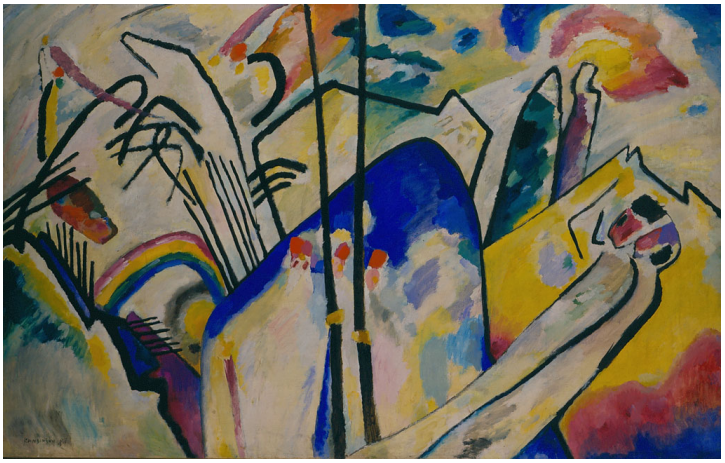
Endüstri devrimiyle birlikte değişen insan yaşamı, sanat alanında da bazı yeniliklere yol açmıştır. İnsanın renk ve biçim özelindeki değişen algısı sanat alanında yeni eserlerin yapımına sebep olmuştur. Bu anlamda doğadan beslenmeyen, biçim özelinde yapı bozumuna giden ve rengi bir ifade aracı olarak kullanan Edward Munch, Gustav Klimt gibi sanatçılar, dışavurumcu eserler ortaya koymuştur. 1905 yılında Almanya'nın Dresden kentinde meydana çıkan Die Brücke (Köprü) grubu (Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Routluff, Erich Heckel) ve 1911 yılında kurulan Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubu (Vasili Kandinsky, Franz Marc, Alexei Jawlensky) dışavurumculuk başlığı altında ele alınabilir.

2.2.1. Die Brücke (Köprü)

1905 yılında Dresden'de kurulan Köprü grubunun kurucu üyeleri arasında yer alan Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Routluff, Erich Heckel ve Fritz Bleyl gibi sanatçıların "en önemli özeliği dar bir estetik repertuar ve özüne indirgenmiş biçimler, deforme vücutlar ve perspektif kurallarına aykırı betimlenmiş mekanlardır." (Krausse, 2005:87-88) Tuval yüzeyini kaplayan geniş fırça darbeleri, sert kontur çizgileri ve doygun renk paleti resme ilkel baskı teknikleriyle yapılmış havası katmaktadır. Ayrıca akımın sanatçıları tarafından doygunluk ve canlılığı arttırmak için renk paletinde tamamlayıcı zıt renkler de birlikte kullanılmaktadır. Akım özelinde yapılan rengarenk resimlerde duygu aktarımını da renkler aracılığıyla yapmayı hedefleyen sanatçılar, renk ve biçim üzerine yaptıkları kurgularla fovistlerle de benzerlikler göstermektedir.

2.2.2. Der Blaue Reiter (Mavi Süvari)

Endüstri devrimiyle birlikte değişen insan yaşamı, sanat alanında da bazı yeniliklere yol açmıştır. İnsanın renk ve biçim özelindeki değişen algısı sanat alanında yeni eserlerin yapımına sebep olmuştur. Bu anlamda doğadan beslenmeyen, biçim üzerinde yapı bozumuna giden ve rengi bir ifade aracı olarak kullanan sanatçılar, dışavurumcu eserler ortaya koymuştur. Dışavurumcu alanda eser meydana getiren veya meydana gelen eserleri sonrası dışavurumcu olarak adlandırılan pek çok sanatçı vardır. Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Routluff, Erich Heckel ve Vasili Kandinsky gibi sanatçılar 20.yüzyılın başlarında dışavurumcu olarak adlandırılan bazı eserler meydana getirmiştir. Fakat 1905 yılında Almanya'nın Dresden kentinde meydana çıkan Die Brücke (Köprü) grubu ve 1911 yılında kurulan Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) bu akımın en önemli temsilci grupları olarak gösterilebilir.



Şekil 24. Kandinsky, W. (1911). Kompozisyon IV [Yağlıboya]. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya. https://www.kunstsammlung.de/en/collection/artists/wassily-kandinsky

Mavi Süvari grubunun önemli isimlerinden Kandinsky, "ruh halleri ve duyguların konunun nesnesini fuzuli kılan basit renk ve şekillerle resmedilebildiğine inanıyordu (Hodge, 2008:103)." Bu nedenle soyut çalışmalarda renk ve biçime önem veren sanatçı, "Kompozisyon IV' tablosunda kullandığı canlı mavi, sarı ve pembe tonlara rağmen, mutluluktan çok içe kapanık ve karışık bir his dünyasına hitap eder." (Bilmeniz Gereken 50 Tablo, 2010:78) Renk paletinde ekspresyonist ve fovist akımlardan izler taşıyan sanatçının renk ile ruhsal durum arasında ilişkiler kurduğu da söylenebilir. "Bu renk duygusu, onun ekspresyonist sanatta rol oynamasına olanak verdiği gibi, renklerin sağladığı soyut biçimlendirmeye ulaşmasına da yardım etmiştir (Turani, 2010:567)."

Renk ve biçim gibi önemli olguların sanatçılar tarafından yeniden yorumlandığı bu dönem, sonraları ortaya çıkan kübizm akımının algılama ve uygulama süreçlerinde de etkili olmuştur.

2.3. Kübizm

“Cezanne'ın doğadaki nesneleri, geometrik bir öz halinde, 'koniler, küreler ve silindirler' gibi algılayarak resim yüzeyine yansıtması Picasso ve Braque'ı derinden (Antmen, 2008:47)” etkilemiş, 1907 yılında kübizmin temelleri atılmıştır. Akımın gerçek isim babası, “bir rivayete göre Henri Matisse’tir: 1908’de Sonbahar Salonu’nun jürisinde yer alan ünlü sanatçının sergiye katılan Braque’ın “L’Estaque” resimlerini şematik olarak küçük küplere benzetmiş olduğu, Vauxcelles’in de bu benzetmeden esinlendiği çeşitli kaynaklarda aktarılmaktadır (Antmen, 2008:47). Objenin tüm yüzeylerinin iki boyutlu tuval yüzeyine aktarıldığı bu akımda izleyici sadece tuval yüzeyine bakarak objenin etrafında yürüyormuş gibi hissetmektedir. Espasın ortadan kalktığı, yüzeyin küçük parçalara bölündüğü ve üst üste bindiği kübist eserlerde perspektif yok sayılır. Ayrıca Kübizmin öncüleri olan Pablo Picasso ve Georges Braque rengi algılama noktasında da farklılık gösterir. Renkten vazgeçen ve onu siyah beyaz değerler özelinde algılayan sanatçılar bu anlamda Cezanne’dan ayrılır. Kübizmin ilk dönemlerinde çeşitli renk denemeleri yapan Picasso, rengin kübist yapıya karşı koyduğunu keşfetmiş ve monokrom renkler ile çalışmalarını sürdürmüştür.

Şekil 25. Picasso, P. (1911) Pipo İçen Adam [Yağlıboya]. Kimbell Sanat Müzesi, Fort Worth, Teksas, USA. https://kimbellart.org/collection/ap-196608

1907-1911 yıllarında yapılan eserler Analitik (çözümsel) Kübizm olarak adlandırılmaktaydı. Tuval üzerine yapılan ve deneysel çalışılan bu eserlerin konuları genellikle atölye içinde oluşturulmuş natürmort ve model çalışmalarıydı. Objelerin üstünde oyun oynarmışçasına yüzeyleri parçalara bölerek farklı açılarında yüzeye yansıtılmasıyla oluşturuluyordu. Sanatçılar kahverengi, gri, bej renklerinin tonlarını tercih etmekteydi.

İspanyol ressam Pablo Picasso'ya ait 'Pipo İçen Adam' adlı esere ilk bakıldığında insan figürünü algılamak güç olabilir. Figürün baş kısmı ve pipo saptandıktan sonra resmin diğer kısımlarını algılamak kolaylaşır. Analitik kübizmin belirgin bir özelliği olan deformasyon ve parçalanmalar bu eserde de karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda "çizgilerle renk tonları genellikle birbirini tamamlamakla birlikte, resimde belli bir yüzeyin bir yana yattığını gösteren, renk tonları ve ton değişmesiyle ilgili olmayan, boşlukta tele benzeyen bir nesne gibi sarkan bağımsız çizgiler vardır (Lynton, 1991:61)." Bu süreçte yeni bir ifade aracı olarak ele alınan biçim, kübist eserlerde önemli bir yere sahiptir. Ayrıca analitik kübizmde bej, kahve, gri ve toprak tonlarının sıklıkla tercih edildiği de görülmektedir.

> "Geometrik figürlerden yararlanma, bir objenin, dolaysız görünümünün ötesinde bütün yüzlerini yansıtma olanağı sağlar. Söz konusu olan "benzerini yapmak" değildir. Daha öteye gitmek gerekir. Renk, ışık, açı, zaman gibi geçici olgulara uyarlanmak zorunda değildir. Bütün unsurlar dış dünyayı yansıtırlar; objeyi kalıcı özellikleriyle yansıtmalıdır renk (Frank, 2009:144)."

Biçimin ön planda olduğu analitik kübist dönemin etkisi 1911 yılına gelindiğinde sentetik (bireşimsel) kübizm başlamasıyla azaldı. Sentetik kübizm döneminde tuval yüzeyine muşamba, gazete, poster, duvar kağıdı vb. sanat dışı malzemeler dahil edildi. Picasso veya Braque tarafından bu dönemde oluşturulan eserler, istenilen bir imge herhangi bir materyalin yüzey dekorunda veya direkt kendisinde bulunuyorsa resme direkt olarak dahil olmaktaydı. Bu durum da "onun resmini yapmaktansa bizzat gerçeğini koymasında ne sakınca vardı ki? Bu bir çeşit oyun olarak gelişti. Yeni kompozisyonlar, çözümsel kübist

resimlere kıyasla daha bir yüzey resmi haline geldiler (Yılmaz, 2013:90).” Bu anlamda ortadan kalkan biçim kaygısı sonrası renk kaygısı meydana çıkmıştır.

2.4. Fütürizm

İtalya’da bir grup sanatçı tarafından 1909 yılında ortaya çıkan Fütürizm, modern teknolojiyi benimseyen ve İtalya’daki geleneği yok sayan geleceğe dönük bir sanat hareketidir. O yıllarda fütürizm kapsamında üretilmiş herhangi bir eser olmamasına karşın dönemin sanatçılarının makinelere ve harekete karşı heyecan duyduğu sıralarda şair ve editör Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) “gençliği, makineleri, hareketi, gücü ve hızı yücelttiği (Hodge, 2018:108)” ilk Manifesto’yu kaleme almıştır. Yazdığı manifesto ile fütürist ressamları etkileyen Marinetti, 1910 yılında Umberto Boccioni, Gino Severini, Giacomo Balla, Luigi Russolo ve Carlo Carra tarafından “Fütürist Ressamların Manifestosu” adında yayımlanan ikinci manifestoya da ilham kaynağı olmuştur. Yayımlanan bu manifestoda Boccini, “Bizim tuvalde görünür kılmak istediğimiz, evrensel dinamizmin içinde belirli sabit bir an değildir. Bizim görünür kılmak istediğimiz, hareketli dinamizmin duygusunun kendisidir (Erden, 2012:80).” sözlerine yer vermiştir.

Makine çağının insan yaşantısında köklü değişimlere sebep olduğu bu dönemde yazılan devrim niteliğindeki ikinci manifesto, makinenin, hızın ve hareketin herkese iyi geleceğine dair ortak bir inancı barındırmaktaydı. “Hepsini birleştiren ilke, modern sanayi kentinin ‘dinamizmi’ni taşıma arzusu, hız, güç, yeni makineleşen ve teknoloji tutkusuydu (Dempsey, 2007:88).” Makineler tarafından bu çağda üretilen araba, bisiklet, tren vb. hız ve devinimi simgeleyen nesneleri fütüristler konu olarak seçmişlerdir. Ele aldıkları konuları kübizm akımının temel teknik özelliklerini kullanarak tuvale aktaran fütüristler, kübizmde de gördüğümüz nesnelerin parçalanıp birçok açıdan çizilmesi gibi bir özelliği resimlerde devinim ve hız algısını güçlendirmek için kullanmışlardır. “Kübizm’de olduğu kadar kuvvetli olmasa da tek seferde farklı açılardan (Hodge, 2018:110)” çizdikleri biçimler ile bir anlamda “kübizme hareket getirmişlerdi (Dempsey, 2007:89).” Kullandıkları parlak ve canlı renklerin yanı sıra dinamik ve kıvrımlı çizgiler ile alışılagelmiş eserleri yadsıyan fütüristler, devinim ve hareket özelinde yeni bir plastik anlatımı amaçlamışlardır.

Şekil 26. Boccioni, U. (1910) Şehir Yükseliyor [Yağlıboya]. Modern Sanat Müzesi, New York, USA. https://www.moma.org/collection/works/79865

> Fütüristlerin önde gelen temsilcileri arasında yer alan Boccioni, manifestoda yazdıklarını resimlerine taşımak yönündeki uğraşısını, ışık, enerji, mekanik hareket, ses titreşimleri gibi olguları aynı yüzey üzerinde üst üste, yan yana, iç içe geçen renk ve biçim alanları halinde bölerek gerçekleştirmiştir (Antmen, 2008:67).

Endüstri tarafından üretilen büyük ölçekli savaş araçlarının ve ağır namlulu silahların 1.Dünya Savaşında kullanılması büyük ölçekli ölümleri (insanlık katliamı) meydana getirmiştir. Yaşanan felaketler sonrası sanatçılar tarafından makinelere karşı duyulan tutku ve heyecan sarsılmıştır. Ayrıca 1915 yılında Boccioni'nin savaşta ölmesi ve 1916 yılında Russolo'nun ağır yaralanması fütüristlerin eser vermesini sonlandırmıştır. 1918 yılına gelindiğinde yeni bir Fütürist grup kurulsa da savaşın meydana getirdiği gerek sosyo-kültürel durumlardan gerekse de sosyo-ekonomik durumlardan ötürü varlığını sürdürememiştir.

2.5. Süprematizm

20.yüzyıl başları Kübizm ve Fütürizm hareketlerinin ardından Kasimir Malevich önderliğinde Süprematizm Rusya'da ortaya çıkmıştır. Kübo-fütürist tarzda çalışmalar yapan Malevich aldığı radikal karar sonrası yeni bir üslup geliştirmiştir. Bu anlamda geometrik

formlara yönelen sanatçı, "1913'te, sanatı temsili dünyanın safrasından kurtarmak için umutsuzca çaba harcarken, kare şekline sığındım (Dempsey, 2007:103)" ifadeleriyle bu yeni dönem soyut eserlerin amacını ortaya koymuştur. Malevich için daire, üçgen gibi geometrik şekillerden ziyade kare özeldir. Bir nesneyi veya herhangi bir şeyi çağrıştırmayan saf kare aslında onun için dünyanın üstünlüğünü simgelemekteydi. Geliştirdiği "Süprematizm" akımı, "süpreme=en yüksek, en üstün (Demirkol, 2008:55)" deyiminden gelen "soyut sanatın yeni felsefesinin üstünlüğünü/büyüklüğü/tanrısallığını (supremacy)" (Rus Avangardının Devrimcisi, 2020) ima etmekteydi.

1915 yılında 0.10 Son Fütürist sergisinde Malevich, süprematist otuz yedi eser sergilemiştir. Aralarında siyah karenin de bulunduğu bu eserler ilk defa insanlarla karşı karşıya gelmiş, büyük bir yankı uyandırmıştır. "0.10 sergisinde bir kapının üzerine yerleştirilen ve beyaz bir zemin üzerine boyanmış büyük siyah bir kareyi gösteren resim, geleneksel bir Rus aile ikonasını andırıyordu (Hodge, 2018:120)." Herhangi bir nesnenin soyutlaması olmayan ve soyut resmin ikonası haline gelen siyah kare için Malevich şöyle diyordu: "Hiçbir nesneyi barındırmasa bile soyut resimde her zaman dışavurumcu ve anlatımcı bir yan vardı; ben işte bunu tamamen ortadan kaldırmak istedim (Krausse, 2005:97)."

> 1915'te Malevich, El Lissitzky (1890-1941), Lubov Popova (1889-1924), Olga Rozanova (1896/7-1918) ve Aleksandra Aleksandrova Ekster (1882-1949) gibi sanatçıların katıldığı Supremus adını verdiği bir gruba hayat verdi. Sık sık Süprematizm'in topluma olan yararları hakkındaki felsefelerini ve buna duydukları inancı tartışmak için buluşurlardı (Hodge, 2018:123).

Şekil 27. Malevich, K. (1915) Siyah Kare [Yağlıboya]. Tretyakovskaya Galerisi, Moskova, Rusya. https://www.tretyakovgallery.ru/en/collection/_show/image/_id/378/

Süprematistler, basit geometrik şekillerle basit renk alanları ve az renk kullanarak resim sanatının tüm sosyal ve politik alanlardan kurtulduğunu ve sanatın zirvesine ulaştığını düşünüyorlardı.

Süprematizm, döneme damgasını vuran Bauhaus ve Konstrüktivizm akımlarının oluşumunda etkili olmuştur. 1960'lı yıllarda etkili olan Minimalizm akımı içinde bir çıkış noktası olmuştur.

2.6. Bauhaus, De Stijl, Rus Konstrüktivizmi

2.6.1. Bauhaus

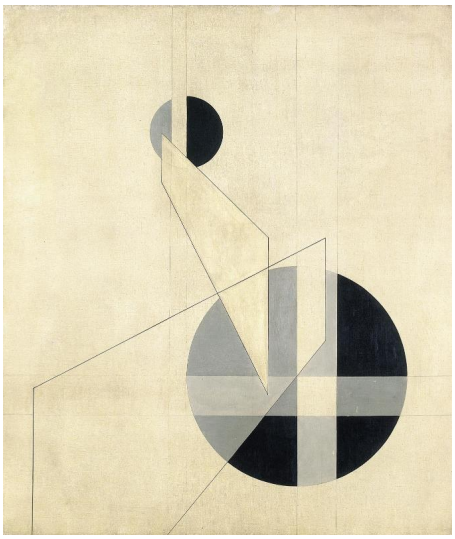
1919 yılında Walter Gropius önderliğinde sanat, tasarım ve zanaat okulu olarak kurulmuş olan Bauhaus, temelinde sanat ve zanaatı bir araya getirmeyi amaçlamıştır. Walter Gropius'un manifestosunda yer verdiği "hep birlikte yeni mimariyi, ressam, heykeltıraş ve mimarın bir ve aynı kişi olacağı ve milyonlarca işçinin ellerinde yeni bir imanın simgesi olarak bir gün gökyüzüne doğru yükselecek geleceğin mimarisini tasarlayalım ve gerçekleştirelim (Erden, 2012:110-112)" ifadeleri de bu durumu destekler niteliktedir.

Gropius, Bauhaus'un amaçlarına ulaşabilmesi için dönemin önemli sanatçılarından Johannes Itten, Gernand Marcks, Lyonel Feininger, Oscar Schlemmer, Paul Klee, Georg Muche, Lothat Schleyer ve Wassily Kandinsky'i okul bünyesinde topladı. Bünyesindeki başarılı hocaların katkılarıyla altı yıl kadar kısa bir süreçte, eğitim modeli ve soyut düşünce konularında büyük bir ivme kaydeden okul, 1925 yılına gelindiğinde artan siyasi baskılarında etkisiyle sosyal demokratların yönetimde olduğu Almanya'nın Dessau kentine taşınma kararı aldı. Bauhaus 1925 yılında Dessau kentinde "Okul Bauhaus Tasarım Enstitüsü olarak yeniden faaliyete geçti. Johannes Itten'in ön kurslarını bu sefer Moholy Nagy ve Josef Albers veriyordu. Paul Klee ve Wassily Kandinsky teorik derslere devam ettiler (Erden, 2012:113)."

> Itten, bütün öğrencilere zorunlu tutulan ünlü Hazırlık Kursu'nu geliştirmişti. Öğrencileri önceden tasarlanmış klasik sanat eğitimi anlayışlarından kurtarmak ve yaratıcı potansiyellerini açığa çıkarmak için tasarlanmış olan bu kurs, malzeme, araç ve renk teorisi konularındaki dersleri, Eski Ustalar'ın resimsel yapı analizini, meditasyon ve nefes alma egzersizlerini kapsıyordu. En önemli teorik kurslar, Kandinsky ile Klee'nin verdikleri renk ve form kurslarıydı (Dempsey, 2007:131).

Şekil 28. Klee, P. (1928). Kale ve Güneş, [Yağlıboya]. Private Collection. https://www.wikiart.org/en/paul-klee/castle-and-sun-1928

Bauhaus okulunda teorik kursların gelişimine önemli katkılar sağlayan Kandinsky ve Klee, Franz Marc'ın da aralarında bulunduğu Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubunda da çeşitli eserler ortaya koymuşlardır. İsviçre asıllı ressam Paul Klee'nin, Blaue Reiter ve Bauhaus dönemi eserlerinde renk ve biçim özelinde farklılıklar gözlemlemek mümkündür. "Blaue Reiter grubunun bir üyesi olduğu dönemde Klee, genellikle Ekspresyonist bir sanatçı sayılmıştır. Bauhaus'da çalıştığı yıllarda ise ondan Elemantarist olarak söz edilebilir (Lynton, 1991:224-226)." Renk ve geometrik biçimleri bilinçli bir şekilde kullanarak başarılı desenler oluşturan Klee, 1921 yılında bu alanda eğitim vermek amacıyla Bauhaus okulunda öğretmenlik yapmaya başlamıştır. Bauhaus'daki öğrencileriyle "biçim üretimi'ne ve 'resimsel biçimler'e ilişkin kuramlarını geliştiren Klee, aynı zamanda 'gelişim' ve 'devinim'in tiplerini ve olası düzenlerini de incelemiş ve resmin temel öğeleri olan renk ile çizginin doğal niteliklerini ve sanatsal üretim çabası içindeki konumlarını belirleyerek kendi verimini de, saptadığı ilkeler ışığında gerçekleştirmiştir (Tükel, U., 1997:1025)." Aynı zamanda eser üretmeye de devam eden Klee'nin geometri ve rengi ustaca kullandığı Castle and Sun (Kale ve Güneş) resmi gerçeklik ile soyut arasındaki bağıda yeniden kurgulamaktadır.



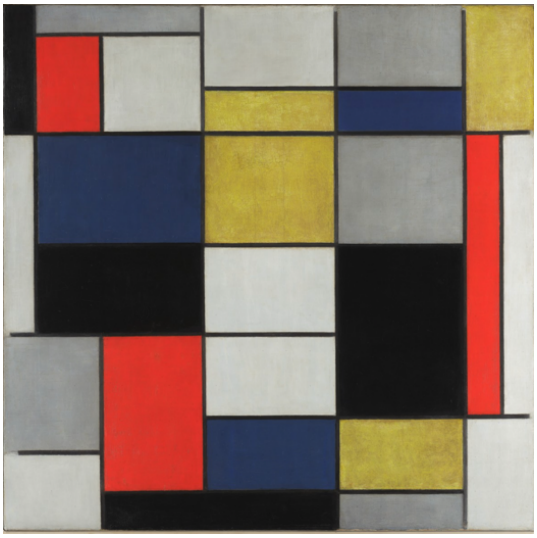
Şekil 29. Moholy-Nagy, L. (1924). Kompozisyon A XX [Yağlıboya]. Paris Modern Sanat Müzesi, Fransa. https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/EsIlsl0

Bauhaus'un net bir kimliğe kavuştuğu 1920 yılında Macar ressam Laszlo Moholy-Nagy, bu okula öğretmen olarak gelmiştir. Endüstri ve teknolojiye ilgi duyan Moholy-Nagy, "resim ve heykelin yanında tiyatro, sinema, fotoğraf gibi öteki sanat dallarıyla da ilgilenmiş, bu alanlarda ve ışık sanatı bağlamında deneysel yapıtlar üretmiştir (Tükel, U., 1997:1291)." Işık geçirgenliği, saydamlık ve opaklık gibi kavramlar üzerine yoğunlaşan sanatçının 'Kompozisyon A XX' eserinde "renkler üstüste biner ve birbiriyle kesişirler. Kesiştikleri noktalarda yeni renk tonları oluşur (Krausse, 2005:99)." Işığın ve rengin ustalıkla kullanılmasıyla geometrik şekiller sanki boşlukta süzülüyor gibi görülebilmektedir. Laszlo Moholy-Nagy, yalın ve geometrik düzenlemelerini Bauhaus okulunun kapatıldığı 1933 yılına kadar sürdürmüştür. Nazi baskısıyla kapatılan okul ve kurumdaki öğretmenlerin göçe zorlanması sonucu Bauhaus, bir okulun ötesinde bir düşünce olarak farklı ülkelerde de etkili olmuştur. Mololy-Nagy tarafından Chicago'da 'Yeni Bauhaus' adıyla anılan, desen ve tasarım prensipleriyle deneyler yapılan Tasarım Enstitüsü bu anlamda iyi bir örnek oluşturmaktadır.

2.6.2. De Stijl

1917 yılında Piet Mondrian ve Theo van Doesburg öncülüğünde kurulan De Stijl, sonraları Bart van der Leck, Vilmos Huszar, Georges Vantongerloo, Gernit Rietveld gibi sanatçılarında katılımıyla varlığını güçlendiren bir gruptur. Akımın öncülerinden van Doesburg, editörlüğünü de kendisinin yaptığı "Hollanda dilinde 'Stil' anlamına gelen De Stijl (Levitt, 2015:158)" dergisinden almıştır.

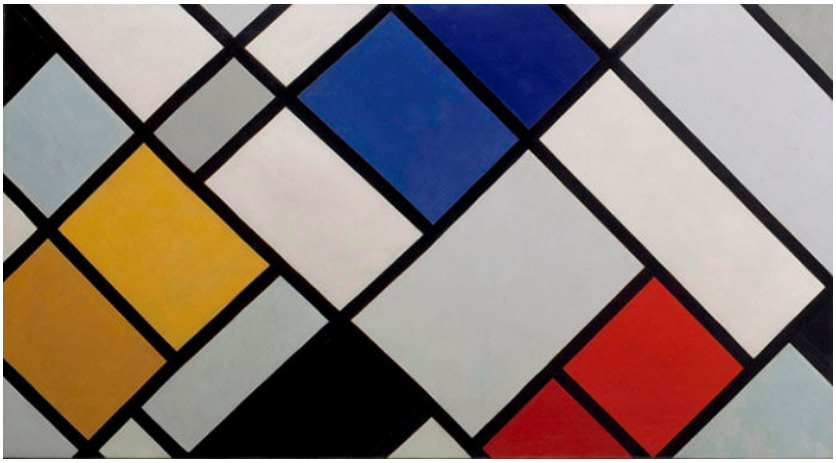
De Stijl çatısı altında toplanan sanatçılar, ön plandaki unsurları en aza indirgedikleri resimlerde, temel (ana) renkleri ve düz geometrik şekilleri hakim kılmışlardır. Bu indirgemeci üslubu tanımlamak için 'yeni-plastisizm' terimini bulan Mondrian, 1917 yılındaki yazısında şu sözlere yer veriyordu: "Bu evrensel plastik araçlar modern resimde tutarlı bir form ve renk soyutlaması sürecinde keşfedilmişti: Bunlar bir kere keşfedilince, hemen hemen kendi yönünde, saf ilişkiden tam bir plastik -yani, bütün plastik güzellik duygusunun özü ortaya çıktı (Dempsey: 2007:121)."



Şekil 30. Mondrian, P. (1919-1920). Kompozisyon A, [Yağlıboya]. La Galleria Nazionale, Roma, İtalya. https://artsandculture.google.com/asset/grande-composizione-a-con-nero-rosso-grigio-giallo-e-blu/NAERSD29ILbwSQ?hl=tr

Maddi dünya yerine manevi dünyayla bağdaştırdığı sanatı tüm fazlalıklardan arındıran Mondrian, soyut anlatıma yönelmiştir. Bu anlatımın modern dünyada 'değişen bilince' en uygun biçim olduğuna inanan sanatçı, "İnsan zihninin saf bir temsili olarak sanat, kendisini estetik açıdan saflaştırılmış, başka bir ifadeyle, soyut bir biçimde ifade edecektir (Bird, 2016:148-149)." sözleri Mondrian'ın modern dünyaya karşı bakışını bizlere göstermektedir.

Paletlerindeki renkleri en aza indirgeyen neo-plastistler, detaylardan kaçındıkları eserlerinde kırmızı, sarı, mavi, siyah, beyaz gibi temel renklerle dengenin özünü bulmaya ve aktarmaya çalışmışlardır. Meydana getirdikleri soyutlamalarda çoğunlukla beyaz zemin üzerine farklı boyutlarda geometrik şekiller ile farklı kalınlıklarda çizgiler kullanmışlardır. Sanatçılar, eserlerinde odak noktasının merkez olmaması konusunda kesin düşüncelere sahiptiler. Bu anlamda izleyici, bütünü incelemek durumunda bırakılmıştır. Tercih edilen temel renkler, indirgenmiş çizgiler ve merkezi resim anlayışından uzaklaştırılmış eserler vasıtasıyla sanatçılar evrenin sonsuzluğunu ortaya çıkartmayı hedeflemişlerdir.



Şekil 31. van Doesburg, T. (1925) Disonansın Karşı Kompozisyonu XVI, [Yağlıboya]. Gemeentemuseum Den Haag, The Hauge, Hollanda.

https://www.kunstmuseum.nl/nl/collectie/contra-compositie-van-dissonanten-xvi?origin=gm

> Disonansın karşı kompozisyonu XVI, algılanan gerçekliğin soyutlanması değil van Doesburg'un evrenin metodlu olarak düzenlendiğine ilişkin inancını yansıtan bağımsız, dengeli bir imgeydi. Bu saf soyutlamayı ütopik evrensel uyum idealini ifade etmek için savundu ve aynı düz çizgileri ve temel renkleri sınırlı bir paletinin yanısıra siyah, beyaz ve griyi kullanarak kıyaslanabilir mimarisiyle topluma benzer bir denge getirmeye çalıştı (Hodge, 2016:140).

Akımın önemli temsilcilerinden Mondrian ve van Doesburg'un düşünceleri çoğunlukla aynı çerçevededir. Fakat Mondrian tarafından benimsenen Stijl ideolojisi van Doesburg'un dikey ve yatay çizgileri 45 derece açıyla yeniden ele almasıyla yeni bir sürecin kapılarını aralamıştır. Theo van Doesburg tarafından 1924 dolayları ele alınan bu yaklaşım akımın bazı sanatçıları tarafından da destek bulmuş olmasına karşın 1931 yılında van Doesburg'un vefat etmesiyle akım etkinliğini kaybetmiş, sonraki yıl De Stijl dergisinin son sayısı onun anısına yayımlanmıştır. De Stijl, özellikle Bauhaus akımının mimar ve tasarımcıları tarafından önemli olmasının yanı sıra 21.yüzyıla kadar uzanan sanat akımları ve sanatçıları tarafından da önemli bir yere sahip olmuştur.

Akımın son bulduğu süreçlerde Mondrian, bu alanda fikirlerini geliştirmeye ve çalışmalar yapmaya devam etmiştir. Paletindeki temel renkler ile oluşturduğu eserler, soyut sanat alanındaki önemli çalışmalardan olmuştur. Bu anlamda soyut sanat alanında öncü isimlerden biri olarak gösterilmeye başlayan Mondrian, kendinden sonraki birçok sanatçıya da ilham kaynağı olmuştur.

2.6.3. Rus Konstrüktivizmi

20.yüzyıl başlarında bilim ve teknoloji alanında birçok yeni fikir ve uygulama hayat bulmuştur. Endüstrinin gelişim gösterdiği dönemde meydana çıkan Konstrüktivizm, avangard düşünce yapısına sahiptir. Ayrıca Konstrüktivistlerin, endüstri sanat yardımıyla dünyaya yansıtılmalı düşüncesi ayrı bir öneme sahiptir. Akımın öncülerinden Vladimir Tatlin'in, Picasso'nun üç boyutlu kolajlarından etkilenerek meydana getirdiği soyut rölyef konstrüksiyonlar da hurda malzemeler kullanması sanatın endüstriyi yansıtması gerekliliği fikrini destekler niteliktedir.

> 1917'de Tatlin'e, Naum Gabo (1890-1977, Naum Nemia Pevsner) ve Anton Pevsner (1884-1962) kardeşler ve karı-koca ekip Alexander Rodchenko (1891-1956) ile Varvara Stepanova (1895-1958) gibi başka sanatçılar da katılmıştı. Kendilerine 'üretimci' diyen bu simalar, form ve renk gibi malzemelerde içkin sanatsal özellikleri keşfetmek ve teknolojik modern çağın ruhunu yakalamak için sanat yapıyorlardı (Dempsey, 2007:106).

Esas ilkeleri sanat vasıtasıyla modern dünyayı inşa etmek olan Konstrüktivistler, alışılagelmiş heykel ve resim tekniklerine uzak, plastik, cam, metal vb. endüstriyel materyalleri yapıtlarında kullanmışlardır. Bununla birlikte "yalınlığı ilke edinerek yapıların ve nesnelerin süsten arındırılmasını savunurlar. Onlara göre, saf formların olduğu kadar yeni endüstriyel malzemenin ve makinenin kendilerine özgü bir estetikleri mevcuttur ve formlar mimari biçimlere benzer şekilde ele alınmalı (Öndin, 2019:230)" fikri önemlidir.

Resim, Konstrüktivizm'de tümüyle saf dışı kalmamıştır. Endüstriyel ürünlerin üretim sürecinde bir aşama olan resim; yeniyi oluşturmak için proje noktasında önemli bir rol üstlenmektedir. Bununla birlikte El Lissitzky'nin (konstrüktivist) Malevich'in (süprematist) eserlerine olan ilgisiyle birlikte mimarlık ve mühendislik özelindeki ilgisiyle harmanlanan tavrı, oluşturduğu eserler vasıtasıyla gözler önüne serilmektedir. Konstrüktivizm özelinde yalnız Lissitzky değil, akımın diğer sanatçıları tarafından da formu oluşturan "elemanlar (kütle, düz yüzey, uzam, oran, ritim gibi) ve kullanılan her malzemenin (yağlıboya, cila, mum boya, metalik boya, renkli kağıtlar, zımpara, karton, metal folyo gibi) doğal özellikleri (Öndin, 2019:230)" yapıtlarda açıkça sergilenmiştir.

Şekil 32. Lissitzky, E. (1920). Proun 4 B [Yağlıboya]. Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid, İspanya. https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/lissitzky/proun-4-b

Geometrik biçimlerin kullanıldığı ve resmi oluşturan malzemelerin tüm çıplaklığıyla sergilendiği El Lissitzky'ın eserlerinde ana tema teknolojidir. Fakat, ruhsal değerlere verdiği önem onu diğer meslektaşlarından ayıran en önemli özelliktir. "Lissitzky 1932'de yazdığı bir yazıda şöyle diyordu: 'Her yapıtım gözleri üzerine çekmeye değil, duygularımızı sınıfsız bir toplum yaratma gibi çok daha büyük bir amaç uğrunda bizi harekete geçirmeye bir çağrıydı (Lynton, 1991:114)." Bu anlamda üç boyutlu cisimlerden oluşturulan ve mimari özellikleriyle ön planda olan 'Proun 4B' isimli eser, geometrik biçimlerle oluşturulan boşluk-derinlik hissini izleyiciye aktarmaktadır.

2.7. Soyut Resmin Ortaya Çıkışı

Modern Dünya'nın başlıca ifade araçlarından birisi olan Soyut Sanat, 20.yüzyıldan bu yana Almanya, Fransa, Hollanda, Rusya ve Avusturya gibi geniş coğrafyalarda etkinliğini sürdüren sanat hareketidir. "Renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemeler (Erzen, 1997:1689)." ifadeleriyle tanımlayabileceğimiz soyut sanatın meydana çıkışını detaylıca açıklayabilmek pekte kolay olmayacaktır. Bunun sebepleri arasında aynı dönemde ortaya çıkan veya halihazırda eserler ortaya koyan akımların varlığı; sanat, felsefe gibi alanlar öncelikli olmak üzere pek çok tanımın gerekliliği gösterilebilir. Bununla birlikte 'soyut sanat' hareketinin başlangıcına etki eden faktörlere değinmek tanımını yapmak kadar zor olmayacaktır. Bu anlamda 1909-1911 yılları arasında Georges Braque ve Pablo Picasso tarafından oluşturulan kübik çalışmalar önemlidir.

> Picasso ve Braque'in, Cezanne ve Seurat'ın himayeleri altında türeyen önsoyut hatta soyutlayıcı demek daha uygun düşebilir- hareketi, soyut sanata giden yolda en önemli hareketlerden birisidir. Bu hareket, başta figürselden tam anlamıyla uzaklaşmadan, varolan nesne görüntüsünü çözmeyi, dağıtmayı ve parçalamayı hedeflemiştir. Bu anlamda, biçimin ve rengin bilinçli olarak reddedilmesinin, soyut sanata yönelik önemli bir amaçsallık taşıdığını görebiliyoruz (Çelikkan, 2018:72).

Kübizm akımının ortaya çıktığı sıkıntılı süreçte Kandinsky, Mondrian ve Maleviç gibi soyut ressamlar 'soyut sanat' özelinde kuramsal açıklamalar yapmışlardır. Fakat bu alanda yapılan ilk kuramsal çalışma Wilhelm Worringer'a aittir. Worringer, 1906 yılında hazırladığı 'Soyutlama ve Özdeşleyim' adındaki doktora tezinde şekilden-kavrama doğru bir yönelim içerisinde bulunmuştur. "Worringer'in tezine göre, soyutlama ve özdeşleyim olmak üzere, insanın iki içtepisi vardır. Bunlar birbirinin karşıtı, iki temel yaşantı ve algıya karşılık gelmektedir (Yılmaz, 2013:103)."

> Özdeşleyim içtepisinin, estetik yaşantının şartı olarak, tatminini organik olanın güzelliğinde elde etmesine karşılık, aynı şekilde soyutlama içtepisi de aradığı güzelliği, hayatı reddeden inorganik şeylerde, kristal çeşidinden şeylerde, ya da genel olarak dendiğinde, bütün soyut yasal ilişkilerde ve zorunluluklarda bulur (Worringer, 2017:16).

Sanat tarihinin baştan sona soyutlama ve özdeşleyim içtepilerinden[4] doğduğunu düşünen Worringer, "her duyumsanabilir obje, benim için var olduğu sürece, daima iki öğenin, duyumsanan veri ile benim kavrayıcı etkinliğimin bileşkesidir (Worringer, 2017:17)" ifadesiyle bir anlamda da içtepinin estetik yaşantıya kaynaklık ettiğini savunmaktadır. "Estetik haz, bir (duyumsanabilir) obje'de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyumsanabilir bir obje aracılığıyla kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam anlamına gelir (Worringer, 2017:16-17)."

Sanatta kuralların yıkılmaya başladığı ve içeriklerin yeniden sorgulandığı 20.yüzyıl başları Wilhelm Worringer, yazdığı 'tez' (kitap) ile şekilden-kavrama bir yönelim gösterirken Wassily Kandinsky 1911 tarihli 'sanatta ruhsallık üzerine' adlı çalışmasında (kitabında) kavramdan-şekle ilerleyen bir tutum sergilemektedir.

> Sanatçının ruhsal gücü, "nasıl?" sorusunun üstesinden gelebilir ve ince duygularını ortaya dökmeyi başarabilirse, sanat kendisini yitirdiği ve gözlerini yeni yeni açan ruhsal yaşantının ruhsal gıdasına taşıyacak 'şeyin' yoluna koyulmuş olur. Bu 'şey' artık önceki dönemdeki gibi maddi ve nesnel olmayacaktır; bu, sanatın iç hakikatidir, onsuz ne bireyin ne de insanlığın gövdesi sağlıklı olamaz (Kandinsky, 2015:36).

[4] Bireyi, doğrudan doğruya eyleme geçmeye zorlayan güçlü dürtü. (2020, 6 Ekim). Erişim adresi: http://www.kursunkalem.com/egitim-terimi/ictepi/#gsc.tab=0

Beden, ruh ve zihin ele alındığında, etrafını algılamak için bedenini kullanan insanın algılamış olduğu etrafı, kendi hayatına katmak için ruh ve zihnini kullanması gerekmektedir. Ruh ve zihne 'öz' diyecek olursak, çevresi tarafından bedensel özellikleriyle algılanan insanın özünü algılamak pekte mümkün görülmemektedir. Algılanması güç olan 'öz', ruhu besleyen hislerden ilhamla soyut bir sanat yapıtını ve kendi dünyasını oluşturmaya başlar. Devingen bir yapıya sahip olan bu özel süreçte 'tin' ortaya çıkabilmektedir. İşte bu 'tin', görünenin ötesinde görünmeyene dahil olduğu vakit birey-evren iletişimini bir üst düzeye taşıyabilmektedir. Fakat, bizler tarafından istenilen herhangi bir vakitte bir üst düzeye ulaşmanın mümkün olmadığını savunan Kant'a göre tin; hür, yetkin ve zamansızdır. Kandinsky'de 1911 tarihli kuramsal çalışmasında evreni algılamada tinselliğin önemine vurgu yapmıştır. Evreni algılamak adına çeşitli disiplinler arası etkileşimlere ışık tutan Kandinsky, müzik ve resim arasında çeşitli yaklaşımlarda bulunmuş, renk ve biçimin ön planda olduğu eserler üretmiştir.

> Genelde renk, ruhu doğrudan etkileyen bir güçtür. Renk klavye, gözler tokmaklar, ruh ise piyanodur. Sanatçı da piyanoyu çalan eldir. Tuşlara dokunarak ruhta titreşimler yaratır. Öyleyse, renk armonisinin, insan ruhundaki titreşimlere dayanması gerekir ve bu, içsel ihtiyaca yol gösteren ilkelerden birisidir (Kandinsky, 2015:58).

Şekil 33. Kandinsky, W. (1911). İzlenim III (Konser) [Yağlıboya]. Lenbachhaus, Münih, Almanya. https://www.lenbachhaus.de/en/discover/collection-online/detail/impression-iii-konzert-30012206

"Her renk kendisine özgü bir ruhsal titreşim yaratır, ilk fiziksel izlenim de yalnızca bu ruhsal titreşime giden bir yol olarak önemlidir." … "Zincifre kırmızısı, insanları daima cezbetmiş olan ateşin cazibesine sahiptir. Uzun ve tiz trompet sesinin kulağı zorlaması gibi, parlak limon sarısı da gözü yakar ve gören, rahatlamak için maviye ve yeşile koşar." … "Böyle durumlarda, renk fiziksel bir duyumu canlandırarak ruha etki etmektedir (Kandinsky, 2015:56)."

Soyut ressam, içsel dünyasını yansıtmakta figüratif çalışmaları yetersiz görmüş, içinde bulunduğu ruhsal durumu dışavurmak için farklı disiplinlerin devingen yapılarından faydalanmıştır. Bu kapsamda Kandinsky'nin çalışmaları iyi birer örnek olacaktır. Somut verilere dayanmayan müziği soyut çalışmalarına ulaşmak için seçen ressam, müziğin metotlarını eserlerinde kullanmaya çalışmıştır. "Resimdeki, ritme, matematiksel ve soyut yapıya ya da tekrarlanan renklere yöneliş ve rengi harekete geçirme arzusu buradan çıkmaktadır (Kandinsky, 2015:49)."

2.8. Dada

Dada, Birinci Dünya savaşının "barbarlığına, sanat alanındaki ve gündelik hayattaki entelektüel katılığa ve erotizme bir protesto" (Dadaizm, 2020) niteliğinde ortaya çıkan anti-sanat hareketidir. Hugo Ball, Jean Hans Arp, Tristan Tzara, Francis Picabia ve Man Ray gibi sanatçılar, sanat ve toplumu, savaşın dehşet saçan etkisi sebebiyle ikiyüzlü bulmuş, "o güne değin geçerliliğini korumuş tüm değerleri saçmalaştırarak ve herkesin sanattan anladığı şeyi tersyüz ederek, Hans Arp'ın hatırlattığı kadarıyla, insanın aptallığını ve kendini beğenmişliğini protesto (Krausse, 2005:99)" etmişlerdir.

Romence "evet evet", Fransızca "oyuncak at", Almanca "hoşça kal" gibi anlamlara gelen Dada, sanatın anlamsızlığını vurgulamak amacıyla rastgele seçilmiş bir kelimedir. Sanatı anlamsız gören Dadaistler, toplumun değerlerine de karşı çıkmış, insanları şaşırtmak ve kışkırtmak amacıyla alışılmışın dışında üretimler yapmışlardır.

> Dada'cılar büyük emprovizasyon ustalarıydı. Beklenmedik durumlarda beklenmedik buluşlar ve oluşturmalarla karşılaşanlar, alıştıkları dünyayı tersine dönmüş görüyor ve neye uğradıklarını anlamıyorlardı. İstenilen de buydu. Sarsılmaz sanılan değerleri, sahte otoriteleri, kokuşmuş kurumları gülünç düşürerek halkın gözünü açmak ve halkı bilinçlendirmekti. Dada yıkıcılığından ne dil ne sanat, hiçbir şey kurtulamıyordu (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1979:122).

Hans Arp ve eşi Sophie Taueuber, Almanya Zürih'te atık vb. çeşitli malzemeler ve kolaj tekniğiyle üretim yapmışlardır. Çalışmalarında soyutlamaya yönelen sanatçılardan Hans Arp, bazı eserlerinde monokrom rengi tercih etmiştir.

> Arp ve Taueuber'in birlikte gerçekleştirdiği dokuma tasarımı boyutu taşıyan ve Klee'nin yüzey tasarımlarıyla da bağdaşılıklar içeren çalışmalarında geometri ve soyutlama düşüncelerinin bir arada kullanılığı görülmektedir. Özellikle renk seçeneklerinin, imgesellikleri kimi zaman sakladığı bu çalışmalarda, tamamen soyut geometrik bir örgüye ulaşıldığını söyleyebiliriz (Eroğlu, 2014:37).

Şekil 34. Taeuber-Arp, S. (1916). Dikey ve Yatay Kompozisyon, [Dokuma]. https://www.wikiart.org/en/sophie-taeuber-arp/vertical-and-horizontal-composition-1916

Taeuber, “İçsel dekoratif dürtü ortadan kaldırılmamalıdır. Bu, insanlığın köklü, ilkel dürtülerinden biridir” (Sophie Taeuber-Arp, 2020) sözleriyle sanat ile zanaat arasındaki engelleri kaldırma isteğine vurgu yapmaktadır. Almış olduğu dokuma tekniği eğitimi sonrası renk ve biçimi ön plana alan çalışmalarında disiplinler arası ayrımların göz ardı edildiği eserler ortaya koymuştur.

Sanat tarihinin gidişatı üzerinde dönüşü olmayan değişiklikler meydana getiren Dada, “toplumsal ve sanatsal örf ve adetleri (Dempsey, 2019:57)” sorgulamıştır. 1920’lere gelindiğinde ülkeler özelinde farklılıklar gösteren Dada, Hollanda’da Konstrüktivizmle daha sıkı bir birliktelik oluşturmuştur. Fransa’da “yavaş yavaş Gerçeküstücülüğe dönüştü. Alman Dadacıların zaten gayet belirgin olan politik karakterinden de toplumsal eleştiriyi ön plana çıkartan gerçekçi bir resim akımı (Krausse, 2005:100)” doğmuştur.

2.9. Gerçeküstücülük

Birinci Dünya Savaşı sonrası Andre Breton, Louis Aragon ve Philippe Soupault tarafından yayımlanan Sürrealist Manifesto’da da belirtildiği üzere Sürrealizm (gerçeküstücülük), bir edebiyat ve sanat akımıdır. Yazar ve kuramcı olan akımın öncü isimlerinden Breton, gerçeküstücülüğü “akıl devreye sokularak bir şekilde kontrol altına tutulmaksızın, her türlü ahlaki ve estetik kaygı dışarıda bırakılarak ifade edilen düşünce (Dempsey, 2019:83).” şeklinde tanımlamıştır. Bu düşünceyi ifade etmek amacıyla kullanılan Sürreal (gerçeküstü) kelimesi, bir sanat eleştirmeni olan Guillaume Apollinaire tarafından ortaya atılmıştır.

> İnsanın uygarlık serüveninde aklın boyunduruğunu sorgulayan yönüyle Dada gibi Gerçeküstücülük de sanatsal yaratıda en büyük önemi, ruhsal otomatizmi vurgulamasından da anlaşılabileceği gibi, doğaçlamaya atfetmişlerdir. Gerçeküstücü sanatçılar biçim bozmadan buluntu nesneye, kolajdan 'frotaj'a, otomatik desenden 'dekalkomani'ye tümüyle rastlantısallığa dayanan ve 1920'lerde yeni arayışları ifade eden yöntemleri benimsemişlerdir (Antmen, 2008:136).

Bu anlayışı benimseyen Max Ernst, Rene Magritte, Salvador Dali, Frida Kahlo ve Joan Miro gibi sanatçılar gerçeküstüne çok farklı açılardan yaklaşmışlar, sürekli olarak dış dünyanın gerçekliğinin yerine ruhsal gerçekleri yerleştirmeye çalışmışlardır. Özellikle bu sanat akımının "irade ve aklın işe karışmadığı, başıboş kalan bilinçaltı güçlerinin etik ve estetik değerleri yıkarak insan kişiliğini devirdiği ve onu <<otomatizm>>e sürüklediği (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2012:186)." durumlarda ortaya çıktığı söylenebilir. Ayrıca bu alanda çalışan sanatçılara ilham kaynağı olan Sigmund Freud'un psikanalizlerine de değinmek faydalı olacaktır.

> Freud'un rüyaların yorumuyla ilgili çalışmaları ruhumuzun büyük bölümünün bir buz dağı misali bilinçaltımızın derinliklerinde gizlendiğini ortaya koymuştu. İnsanın düşüncesi, duyguları ve hareketleri önemli ölçüde bilinçaltındaki güçler tarafından belirleniyordu (Krausse, 2005:101).

"Andre Breton'un Gerçeküstücülüğe yakın bulduğu sanatçılardan Andre Masson (1896-1987) ise, Gerçeküstücülük içindeki başka bir kanalı temsil eder (Antmen, 2008:137)." Eserlerini oluşturmadan önce uzun süren açlık ve uykusuzluk dönemleri sonrası kum, taş vb. çeşitli materyallerin dokularını tuval yüzeyine aktaran Masson, "gerçeküstücü resimle Amerikan Soyut Dışavurumcu resim arasındaki bağlantıyı sağlayan başlıca sanatçılar arasında yer (Antmen, 2008:137)." almaktadır.

> Ernst, Dali ve Magritte gerçeküstücü resmin figüratif ayağını oluştururken akımın soyut ayağında İspanyol Joan Miro yer aldı. Miro 1920'li ve 1930'lu yıllarda yaz aylarını İspanya'da kışı ise Paris'te geçiriyordu. Daha sonra Amerika'ya yerleşerek çalışmalarını ve akımı bu ülkede sürdürdü. Miro'nun geliştirdiği resim dili çok ilginçti. Tuvale lekeler sürüp, bu lekeleri dağıtıyordu. Lekelere işaretler ve simgeler ekliyor, bunlar da boşluktaymışcasına salınıyordu (Erden, 2020:229).

Şekil 35. Miro, J. (1967). Masmavi Altın, [Tuval üzerine Akrilik]. Joan Miró Foundation, Barcelona, İspanya. https://www.fmirobcn.org/en/colection/catalog-works/5423/p-the-gold-of-the-azure-p

Joan Miro'nun "resme başlarım ve boyadıkça fırçamın altında resim kendini belli etmeye veya önermeye başlar. Biçim çalıştıkça bir kadının veya bir kuşun işareti haline gelir (Honour ve Fleming, 2016:813)." sözleri, eserlerinde sıklıkla dağınık yüzey kompozisyonlar oluşturan sanatçının 'organik' olarak adlandırılan yarı-soyut biyomorfik biçimlerini de anlatmaktadır. Eserlerinde sıklıkla ana renkleri tercih eden Miro'nun "zaman zaman monoton olmakla beraber çoğunlukla yumuşak renk geçişleri barındıran arka planları (Joan Miro, 2020)." ise gerek rengi ustaca kullanması gerek vurgulu renk alanları oluşturmasıyla 'renk alanı ressamları' başta olmak üzere bazı akımlara da ilham olmuştur.

2.10. Soyut Dışavurumculuk

Amerika, ikinci dünya savaşı sonrası ekonomik ve politik olarak güçlenirken Avrupa'lı devletler yaralarını sarmakla uğraşmıştır. Amerika'ya göç eden Avrupa'lı sanatçılar burayı yurt benimseyip üretmeye başlamışlardır. Bu göçle birlikte Amerikan sanatı dünyada yeni bir yer edinmeye başlamıştır. 1940'ların sonunda ülkenin bir kısmında durum iyiye giderken bir kısmında savaşın sebep olduğu yıkım ve acılardan

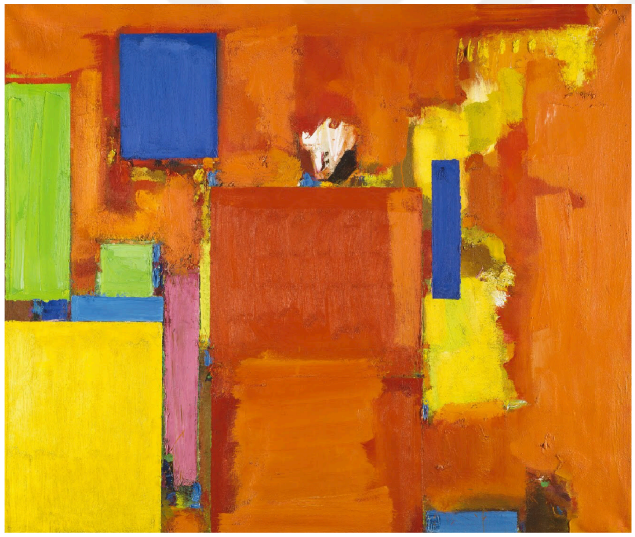
bahsedilmekteydi. Sanatçılar, bu şartlar altında içsel duygu ve durumlarıyla birlikte toplumun yaşadığı korku, dehşet, öfke, umut gibi duyguları paletlerindeki temel renkleri kullanarak eserlerine yansıtmışlardır.

Robert Coates, Soyut Ekspresyonizm ismini 1946 yılı The New Yorker dergisinde kullanmıştır. Aynı dergide yazar ve sanat eleştirmeni olan Coates tarafından kullanılan Ekspresyon (dışavurum) kelimesi 1950'den itibaren Almanya'da varolan Alman Ekspresyonizm akımı için de kullanılmıştır. "İşte bunun için soyut ekspresyonizm olgusunun alt yapısını, söz konusu sanat akımının oluşturduğu söylenebilir. Her iki akımın da en belirgin ortak noktalarından biri, içten gelirliği ve protest yapılanmayı bünyelerinde barındırmalarıydı (Eroğlu, 2015:265)."

Akımın sanatçıları, Alman Ekspresyonistler gibi insanın içsel duygularının sanatın gerçek konusu olduğunu düşünmüşlerdir. Büyük ebatlı tuvallerde bilinçdışı bir yaklaşım sergileyerek fırça ya da başka araçlar kullanan sanatçılar, sezgisel olarak yaklaştıkları resimlerde, renk, biçim, doku gibi temel öğeleri ortaya çıkarmışlardır. Sanatçılar ortaya koydukları bu eserlerde parlak ve dinamik renkleri seçmişlerdir. Özellikle renk-ışık ilişkisi üzerine "görsel olarak deneyimlediğimiz tüm dünya bize mistik renk aleminden geliyor. Tüm varlığımız ondan besleniyor. Biçim, yalnızca ışık aracılığıyla ve ışık yalnızca biçim aracılığıyla (Seitz, 1963:11)." varlığını oluşturur sözlerini söyleyen Hans Hofmann, parlak ve dinamik renkleri seven bir soyut dışavurumcudur.

1880 yılında Almanya'da doğan Hans Hofmann, Münih'te eğitim görmüş, 1904-1914 yılları arasında Paris'te yaşamıştır. Burada Picasso ve Matisse gibi önemli isimlerle tanışan Hofmann, I.Dünya Savaşı sürecinden de Kandinsky ile tanışmış ve Kübizm, Fovizm, Dışavurumculuk gibi konularda izlenim sahibi olmuştur. Savaşın nispeten etkilerinin azaldığı 1932 yılında Amerika'ya göç etmiş, New York eyaletinde bir sanat okulu kurmuştur. Fovizm ve Kübizm'in sentezlendiği bu okulda renk temel prensip olmuştur.

1940'lı yıllara gelindiğinde "damla tekniği ve karışık teknikle - yağlıboya, hint mürekkebi, kazein, alüminyum boyası vs - deneyler yaparak boyasal resim ve soyutlamanın alışılmamış bir bileşimine ulaşmayı (Honour ve Fleming, 2016:834-835)." hedefleyen sanatçı, "böylesine çeşitli malzemeleri sentezleyerek, kendi altın çeşitliliğini modern resim akımından ayırmayı (Seitz, 1963:7-8)" da başarmıştır. Ortaya koyduğu eserlerin yüzeylerinde duyduğu plastik kaygı, onun iki boyutlu tuval yüzeylerinde sanat dışı malzemelerle üçüncü bir boyutu da aradığını göstermektedir. Bu durum ışığın yüzeydeki hareketine etki edecek ve rengi pozitif yönde etkileyecektir. Bu durumun söz konusu olmadığı "bir resim, Hofmann'a ya plastik görmezden gelme ya da tamamen boşluk anlamına gelir. Bu nedenle, boş düzlükten bahsettiğinde, plastik içerikten yoksun anlamına (Seitz, 1963:27)" gelmektedir.



Şekil 36. Hofmann, H. (1961). Altın Duvar, [Yağlıboya]. The Art Institute of Chicago, Chicago, ABD. https://www.artic.edu/artworks/15156/the-golden-wall

Rengin fiziksel özelliğini kullanarak uzay etkisi (arka planda boşluk) oluşturan Hofmann, bu durumu 'itme-çekme' olarak adlandırmaktadır. Bu durumu 'The Golden Wall' eseri üzerinden ele almak gerekirse, arka planda kullanılan sıcak renkler boşluk etkisi yaratırlar. Buna karşın ön planda bulunan soğuk renk alanlarının sert köşeli geometrik biçimlerle oluşturulması boşlukta süzülüyor etkisini de izleyicide uyandırmaktadır.

Yüzey, yüzey oluşturma ve onların kaplama alanları ve bu alanlar arasındaki farklı organizmalar, Hofmann resminin çekim noktaları haline gelmiştir. Resimlerinde itme ve çekme (push and pull) vurgularının sıklıkla kullanıldığı da görülmüştür. Amerikan sanatına, özellikle 1950 sonrasında kattığı bu özellik, ressamın da temel özelliklerinden biri olmuştur (Eroğlu, 2015:275).

Ayrıca Soyut Dışavurumcu sanatçılar Kübizm ve Gerçeküstücülük akımlarından da etkilenmişlerdir. "Kübizm'in doğalcı yansıtmadan uzaklaşarak iki boyutlu yüzeyde uzam ilişkilerini sorgulamasını, Gerçeküstücülük'ün otomatizm tekniği ile içsel alanları keşfetmeye çalışmasını, New York Ekolü sanatçıları aralarında tartışırlar ve bu konuda birbirlerini haberdar etmeye başlarlar (Öndin, 2019:267)."

2.10.1. İnformel Sanat

Fransızca'da biçimsel olmayan sanat anlamına gelen 'informel sanat', 1940 ortalarından 1950'li yılların son çeyreğine uzanan süreçte, uluslararası sanat dünyasında egemen olan soyut resmi tanımlamak adına Avrupa'da kullanılan bir isimdir. Bir anlamda da Amerikan Soyut Ekspresyonizminin Avrupa yorumu olan informel sanatta, taşizm (lekecilik), lirik soyutlama, impasto gibi tekniklerin sıklıkla kullanılması da dikkat çekicidir. "Georges Mathieu ve Wols gibi soyut Fransız ressamlar Gerçeküstücülüğün "otomatizm"ine dayanarak denetimsiz bir üslup geliştirdiler (Krausse, 2005:108)." Geliştirdikleri bu üsluba da "Taşizm" (lekecilik) adını vermişlerdir.

Asıl adı Alfred Otto Wolfgang olan Wols, 1913 yılında Berlin'de doğmuştur. Yetenekli bir karakter olan Wols'un çocukluk döneminde müzik alanında eğitim görmesi onu sanata karşı bir adım daha yakınlaştırmıştır. Müziğe olan ilgisi sonraki yıllarda yerini resme bırakmış ve Wols dönemin önde gelen okullarından Bauhaus'ta eğitim görmüştür. Bauhaus eğitimi sırasında Almanya'da bulunan sanatçı, okulun kapanmasıyla birlikte Paris'e göç etmiştir. Bu yıllar aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı'nın da gerçekleştiği yıllardır. Özellikle "1941-1942, Wols için önemli yıllardır. Sefalet, İspanya'da hapis, Fransa'da toplama kampları onu fena halde olgunlaştırmıştır. Henüz otuz yaşında değildir

ve yaşam felaketlerle, serüvenlerle doludur. Belki bu nedenle, 'Yaşamımdan kovduğum ilk şey bellek' diye yazar. Guvaşları ve suluboya resimleri, yazdığı şiirlere paralel tuttuğu bir günlüktür. 'Ufak kağıt parçalarının aracılığıyla, ufak tefek dünyasal masallarımızı anlatıyoruz' der, acı bir alaycılıkla (Ragon, 2009:99)." İspanya ve Fransa'da farklı deneyimler edinen Wols, 1946 yılı dolaylarında hikayeci anlatımlardan vazgeçerek soyutlamaya dönük bir üslup benimsemiştir. "Soyut Dışavurumcular gibi Wols de çağının trajik doğasını içselleştirmişti. Onun sanatı romantik kendine acıma duygusuyla, ilkel özlemlerle, tam olgunlaşmamış jestlerle doldurulmuştu (Hopkins, 2018:27)." Malzeme kullanımıyla anlatımını güçlendiren Wols, kalın tabakalar halinde uyguladığı boya alanlarıyla rengi ön plana çıkartmış, damlatma, sıvama, kazıma gibi ikincil işlemlerle de ön planda bulunan bu renk alanında lekeli renk bölgeleri oluşturulmuştur.

Şekil 37. Wols, (1947). Her şey bitti – Şehir, [Yağlıboya]. Menil Koleksiyonu, Teksas, ABD. https://www.menil.org/collection/objects/4842-it-s-all-over

1904 yılında Almanya'da dünyaya gelen Hans Hartung, Alman asıllı Fransız bir ressamdır. Resim alanında akademi eğitimi gören Hartung, bu süreçte ustalarının eserlerini kopyalamaktadır. Ekspresyonist sayılabilecek eserler üreten sanatçı 1920'li yıllarda ilk soyut çalışmalarına imza atmıştır.

Şekil 38. Hartung, H. (1958). İsimsiz T1958-3, [Yağlıboya].

https://www.wikiart.org/en/hans-hartung/untitled-t1958-3-1958

Siyah tebeşirle çizilmiş dinamik çizgiler, "tamamen 'yararlılık dışı', karşılıksız, oluşumunda mutlak özgürlüğe sahip bir yapıt olarak ortaya çıkıyordu. Üstelik o döneme dek görülmemiş bir özelliği vardı: ne temsili idi, ne geometrik (Ragon, 2009:79)." Sanatçının eserlerinin iskeletine oluşturan bu yapı uzak doğunun sanatına benzetilse de "onun çizgisi, çok daha bastırarak atılmış, hatta bazen boyayı kazımış bir çizgidir. Kimi durumlarda hafif ve havai olsa da, gene gayet serttir, asla ideogramların dekoratifliğine düşmez. Onun çektiği çizgi, bazen bir yara gibi <<acıtan>> bir çizgidir (Ragon, 2009:79)." Siyah rengin ön planda olduğu eserlerde sarı, kahverengi ve mavi rengin tonları da sıklıkla tercih edilmektedir.

Renk, Serge Poliakoff'un da önemle üzerinde durduğu bir alan olmuştur. Sanatçı 1906 yılında Moskova'da doğmuş ve 1924'te Paris'e yerleşmiştir. Burada renk üzerine almış olduğu çeşitli eğitimlerin etkilerini sonraki yıllara ait resimlerinde görmek mümkündür. "1939'da yaptığı resimler, Poliakoff üslubunun bir taslağıdır. Bu resimlerde, kırmızılara ve sarılara eşit bir merak, renkleri çınlatma eğilimi görülür (Ragon, 2009:82)." İlk bakışta fovist bir yaklaşım benimsediği düşünülen sanatçı, gerek doğaya öykünmemesi gerekse renkleri saf halleriyle kullanmaması bakımından farklılık göstermektedir.

Şekil 39. Poliakoff, S. (1950). Kompozisyon, [Yağlıboya]. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York. https://www.guggenheim.org/artwork/3471

1950 yılına ait Composition eserinde sıklıkla sıcak renkleri tercih eden sanatçının "en sevdiği, en azından en çok kullandığı renkler olan kırmızı ve sarı (Ragon, 2009:85)" dır. Biçim, renk özelinde 'rengi ortaya çıkaran' bir özelliğe sahip olduğundan sanatçı tarafından da sıklıkla dile getirilmiştir. Boşluk ve biçim denklemine (biçimi oluşturan boşluğun kendisidir) inanan ve bu anlamda keskin olmasa da boşluk ve biçimi hafif bir kontrast alan olarak resimlerinde ele alan sanatçı, resimsel dünyasında da sessizliği aramaktadır. Bu durumu da "bir tablo suskun olunca başarıldı demektir. Kimi resimlerim gürültüyle başlar. Patlayıcıdırlar. Ama ben ancak suskunlaştıklarında hoşnut olurum. Bir biçim görülmemeli, dinlenmeli (Ragon, 2009:83)" sözleriyle ifade etmektedir.

Siyahın ressamı olarak anılan Pierre Soulages, 1919 yılında Fransa'da doğmuştur. Doğal bir akışın gözlemlendiği resimlerde doğaya ya da müziğe bir öykünme söz konusu değildir.

Gerçekte Soulages, doğaya hiçbir gönderme yapmayan bir soyut ressamdır. Pek çokları gibi doğayı soyutlamaz, başkaları gibi müzikleştirmez, süsleme niyetiyle çalışmaz; tuvale kendini tümüyle salıverir, nereye gittiğini bilmeksizin; bir ilk fırça onu çeşitli gelişmelere götürür, yaptığıyla konuşur, doğan biçimleri birbiriyle konuşturur. Resim ağır ağır doğar, şiirselliğini bulur, kendi kendini anlamlandırır (Ragon, 2009:88).

Şekil 40. Soulages, P. (1953). Boyama 23 Mayıs 1953, [Yağlıboya]. Tate Modern, Londra, İngiltere.

https://www.tate.org.uk/art/artworks/soulages-painting-23-may-1953-n06199

Resim dışı malzemeleri resimlerinde sıklıkla tercih eden, doku ve alansal etkiler açısından dönemin sınırlarını zorlayan sanatçı, temelde siyah rengi tercih etmektedir. Sıklıkla kullandığı siyah renkten dolayı Amerika'da bulunan karanlık bir sanayi şehri olan Pittsburg'a çağrışım yapan eserler için "James Fitzsimmons, 1954'te Birleşik Devletlerde Sougales üzerine yazılmış ilk büyük incelemede, 'Pittsburgh paleti'5 tanımını (Ragon, 2009:88)" kullanmıştır. Ayrıca resimlerde yer yer kahveler, maviler, sarılar ve açık tonda küçük alanlar da görmek mümkündür.

[5] Pittsburgh paleti: abd'de karanlık sanayi kenti. (Ragon, 2009:235)

2.10.2. Aksiyon (Eylem) Resmi

Jackson Pollock, Williem de Kooning ve Franz Kline, aksiyon resminin başlıca temsilcileridir. "Aksiyon resmi, gerçeküstü otomatizmle sıkı bağları olan bir soyut dışavurumculuk koludur (Dickerson, 2019:283)." Ressamların en belirgin özellikleri, devasa boyutlardaki tuvallere kalın fırça darbeleri, büyük boya damlaları ve fiziksel olarak tüm vücutlarını ve jestlerini kullanarak resim yapmalarıdır.

Şekil 41. de Kooning, W. (1960). Nehir Kapısı [Yağlıboya]. Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York, ABD. https://whitney.org/collection/works/1089

1904'de Hollanda'da doğan ve II.Dünya savaşı sonrası Amerikaya taşınan Williem de Kooning, burada Aksiyon Resmi alanında eserler vermiştir. Özellikle 1950 ila 1960'lı yıllarda resim alanında aktif rol oynayan sanatçı, figür ve soyut özelinde başarılı sentezler ortaya koymuştur. Bu dönem "resimlerinde, —az biraz farklı da olsa— Piet Mondrian'ın yapıtını andıracak şekilde, bir görsel şiir saklıdır. Belki de Hollandalılara özgü bir şeydir, fakat her iki sanatçı da o denli dengeli, öylesine görsel olarak tatmin edici resimler yaparlar ki kendinizi biraz daha huzurlarında kalmak isterken (Gompertz, 2019:237)" bulmanıza sebep olan "harika bir renk duygusu, bakmanın başlı başına bir zevk olduğu karmaşık dokular (Cumming, 2008:414)" aracılığıyla meydana gelen sıra dışı renkler izleyiciyi bir anlamda da heyecanlandırabilmektedir.

Yaşantısının büyük bir kısmı Amerika'da geçen sanatçının eserlerinin bazılarında şehir hissini algılamak mümkündür. Bu anlamda ele alınabilecek olan 'Nehir Kapısı' eserinde tercih edilen "pembe, sarı, kahverengi ve beyazın geniş vuruşları, tuvalin ortasında, altında mavi bir geçit bulunan, belki de başlıktaki nehri çağrıştıran kapı benzeri bir dikdörtgen (Willem de Kooning, 2021)" alan, soyut dışavurumcu bir tavır olan geniş fırça darbeleriyle resmedilmiştir.

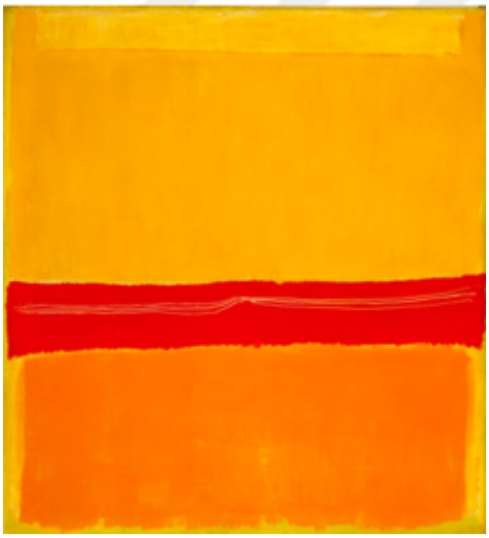
2.10.3. Ressam Sonrası Soyutlama
Renk Alanı Resmi / Sert Kenar Resmi

"İzleyicilerde duygusal tepkiler uyandırmayı amaçlayan ve onları tefekküre davet eden, genellikle büyük tuvallerin tek ya da sınırlı sayıda renkle kaplanmasıyla (Hodge, 2018:164)" oluşturulan eserlere eleştirmen Clement Greenberg tarafından Ressam Sonrası Soyutlama tanımlaması yapılmıştır. Daha önceleri 'Renk Alanı Resmi' veya 'Sert Kenar Resmi' olarak tanımlanan bu eserlere, soyut dışavurumculuk akımı ilham olmasına karşın düz boya alanlarıyla rengin ön plana alınması ve tercih edilen temel renklerin izleyiciyi düşünmeye davet ediyor olmasıyla Amerikan soyut dışavurumculuğuna da bir tepki taşımaktadır. Temsilcileri arasında Mark Rothko, Barnett Newman ve Clyfford Still bulunmaktadır.

Mark Rothko, 1903 yılında Letonya'da doğmuştur. Letonya Yahudisi olan sanatçı 1910 yılında Amerika'ya göç etmesinden dolayı buralı olarak anılmaktadır. Amerika'nın New York eyaletinde bulunan bir sanat akademisinde aldığı sanat eğitimi, bu alanda çalışmalar yapmasına da destek olmuştur. Bu anlamda ortaya koyduğu ilk dönem eserlere bakıldığında bitki, hayvan ve balık gibi temalar çalışan ve figüratif bir yaklaşım sergileyen sanatçı 1950'li yıllara gelindiğinde figüratiften tamamen uzaklaşarak soyut resme yönelmiştir. Bu yönelim onun sanat alanındaki tarzını belirleyen ve adından sıkça bahsedilen bir ressam olmasına da olanak sağlamıştır. Özellikle "tek renkli bir zemin üstünde canlı renklerle boyanmış iki veya üç adet yuvarlak köşeli dikdörtgenlerden oluşan (Hodge, 2016:80)" resimlerinde "betime dayalı tüm yan anlamlardan vazgeçen sanatçı, renk, ışık,

çizgi, şekil, boşluk, oran ve ölçek dahil mekanik ve resimsel özelliklere (Hodge, 2016:80)" odaklanmıştır.

1950'li yıllarda ortaya koyduğu resimlerde "insan olma halinin verdiği öfkeyi ve dini özlemlerin tüm ağırlığını ifade ettiğini açıkladı ve ekledi: Renk, form veya herhangi başka bir şeyin ilişkisiyle ilgilenmiyorum. Yalnızca temel insani duyguları ifade etmekle ilgileniyorum (Hodge, 2016:80)" diyen sanatçı, trajedi, coşku ve kader gibi insani duygu ve düşüncelere odaklanmaktadır. Bu bağlamda hüzünlü bir müzik dinleyen kimsenin yaşadığı üzüntüyü eserlerini izleyen kimselerde de yaşatmayı arzulamaktadır. Fakat müzik alanında olduğu kadar resim alanında kolay olmayan bu his geçişini güçlendirmek adına kromatik ardıl görüntüler oluşturmaktadır. Tuval yüzeyinde oluşturduğu renk alanlarını (dikdörtgen) tuvalin dış kenarları yerine bir önceki renk alanının bir miktar içerisinde bitiren sanatçı, ustalıkla uyguladığı bu teknikle beraber renkler arasında da yarısaydam kromatik bir görüntü elde etmektedir.



Şekil 42. Rothko, M. (1950). No.5/No.22, [Yağlıboya]. Modern Sanat Müzesi, New York, USA. https://www.moma.org/collection/works/80566

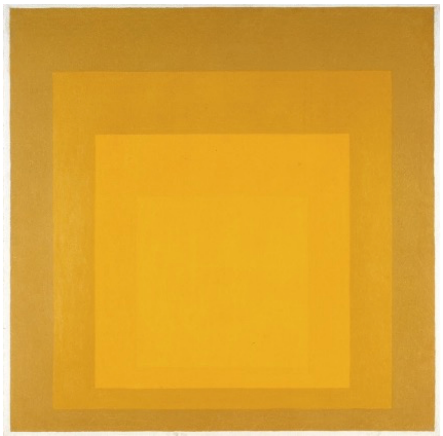
> Rothko'nun soyutlamalarında, şahsi olmayan, kozmik zorunluluklar uğruna bir an için fiziksel rastlantıların sınırlarının dışına taşılırdı. Yapıtlarının ölçeği öyle hesaplanmıştı ki izleyiciler renkli kütlelerin karşısında durup boyalarını ölçebilirlerdi. Bu durum sarıp sarmalanma veya bedenin dışına çıkarılma(doğurulma) hissi duymasına yol açabiliyordu (Hopkins, 2018:31).

1905 yılında New York'ta doğan Barnett Newman, Yahudi asıllı Polonya'lı bir ailenin üyesidir. Newman'ın doğumundan bir süre önce Polonya'dan New York eyaletine göç eden aile, oğullarının burada eğitim almasına olanak sağlamıştır. Lise eğitimi sırasında felsefe alanına olan ilgisi sanat alanı özelinde resme yönelim göstermiş, bu alanda eğitim almıştır. Gençlik yıllarına denk gelen 1930'larda dışavurumcu tarzda, 1940'lı yılların başlarında sürrealist tarzda eserler vermiştir. Fakat, bu dönem eserlerinden memnun olmadığını belirten sanatçı, çalışmalarını imha etmiştir. 1940'lı yılların sonuna gelindiğindeyse sanatçı kimliğini belirleyen çalışmaların ilk örneklerini vermeye başlayacaktır. Yüzey maskeleme tekniğiyle tek renkli alanlar kurgulayan sanatçı, boyadığı şerit (fermuar) alanlar ile "birlikte, bir resmin geleneksel figür ve zemin karşıtlığını askıya aldı ve izleyicinin fiziksel ve duygusal olarak fermuarın orijinal yaşam kıvılcımıyla dolu bir varlık olarak gösterdiği, fiziksel ve duygusal olarak izleyicinin kendisini çağrıştırdığı kuşatıcı bir renk deneyimini (Biography of Barnett Newman, 2021)" oluşturmaktadır.

> Renk Alanı oyun sahasına girdiğinizde, temelde yaptığınız tuvalleri bir renk tonuyla kaplamaktır, işi sizin eseriniz olarak işaretleyebilmek için gerçekten bir şeye gereksinim duyarsınız. Newman'ın fermuarları bu işi kesinlikle görüyorlardı Newman için: Tek renkli büyük kırmızı tuvallerinin Mark Rothko'nun (1903-70) tuvallerinden ayrışmasını da sağlıyorlardı böylece (Gompertz, 2019:240)."

Şekil 43. Newman, B. (1948). Birleşim I, [Yağlıboya]. Modern Sanat Müzesi, New York, USA. https://www.moma.org/collection/works/79601

Renk alanı resimlerinin devamı niteliğinde sayılabilecek 'Sert Kenar Resmi' 1960'larda meydana çıkan bir diğer üslup olmuştur. Frank Stella, Kenneth Noland, Joseph Albers ve Ellsworth Kelly gibi isimler bu üslubun temsilcilerindendir. Odak noktasına rengin yerleştirildiği bu resimlerin tuvalleri de sadece saf renkten oluşmaktadır. Renk alanı resimleriyle önemli farklarından biri olan flu kenarların tersine bu resimlerde keskin, net kenarlar ön plandadır.



Şekil 44. Albers, J. (Yağlıboya). Kareye Saygı Çalışması: Sarıyla Ayrılmak, [Yağlıboya]. Tate Modern, Londra, İngiltere. https://www.tate.org.uk/art/artworks/albers-study-for-homage-to-the-square-departing-in-yellow-t00783

> Renk alanı ressamları daha durgun bir biçimde devasa tuvallerinde büyük renk alanları boyuyorlardı. Hangi yöntemi kullanırlarsa kullansınlar, Soyut Ekspresyonistlerin hepsi Carl Jung'un (1875-1961), analiz, din, düşler ve hafıza hakkındaki düşüncelerine ilgi duyuyordu. Hepsinin amacı, dünyanın savaş sonrası içinde bulunduğu çalkantıları ifade etmekti (Hodge, 2018:163).

1888 yılında Almanya'nın Bottrop kentinde doğan Josef Albers, öğretmen okulunda eğitim almıştır. Yine aynı kentte ilkokul öğretmenliği yapmaya başlayan Albers, ilgili olduğu gravür alanında da dersler vermeye başlamıştır. 1920'de yeniden öğrenci olan sanatçı, Bauhaus okulunda aldığı eğitim sonrası aynı okulda öğretmenlik yapmaya başlamıştır. 1925-1933 yılları arası Bauhaus okulunda renk alanında eğitimler veren Josef Albers, okulun kapanmasıyla birlikte Amerika'ya göç etmiştir. Amerika'da 1950'li yılların başlarında başladığı Kare'ye Saygı serisi, temelde iç içe geçen birkaç kareden oluşmaktadır. Kareler özelinde "durmadan değişen renklerin ölçülü biçimde kullanılan kare düzenine sağladığı çeşitleme, Malevich'in tarihsel Siyah Kare'sine bir yanıt sayılabilir. Burada sanat tapınağının boşaltılıp temizlenmesiyle değil, sanatçının kendi belirlediği sınırlar içinde biçim, renk ve mekan karmaşıklıklarının en zengin bileşimleriyle karşı karşıya (Lynton, 1991:159)" bırakılmaktayız. Sanatçı, renk paletiyle zenginleştirdiği eserler için şu sözleri söylemiştir.

> Hepsi farklı paletlere ve dolayısıyla tabiri caizse farklı iklimlere sahip. Kullanılan renklerin ve bunların sırasının seçimi, bir etkileşimi hedefliyor; birbirini etkilemek ve değiştirmek. Böylece, karakter ve duygu, herhangi bir ek "el yazısı" veya sözde doku olmaksızın resimden resme değişir. Karelerin temelindeki simetrik ve yarı-eşmerkezli düzeni tüm resimlerde aynı kalsa da orantı ve yerleştirme açısından kareler gruplar halinde veya tek tek, birçok farklı yolla birbirine bağlanır ve ayrılır (Josef Albers, 2021).

Şekil 45. Kelly, E. (1963). Kırmızı Mavi Yeşil, [Yağlıboya]. San Diego Çağdaş Sanat Müzesi, San Diego, Kaliforniya, ABD. https://collection.mcasd.org/objects/3812/red-blue-green?ctx=eaac52b2-ce99-4af1-8a57-0a71b12078a0&idx=1

Ellsworth Kelly, 1923 yılında New York'ta doğmuş, lise eğitimi sonrası yine burada sanat ve tasarım alanlarında eğitimler almıştır. 1950'lerde gündemde olan soyut dışavurumcu eserleri izleyen, tuvallerin büyüklüğünden etkilenen sanatçı sonraları meydana getireceği eserlerinde bu etkiyi kullanmıştır. Ayrıca, biçim ve renk arasındaki hareketli bağlantılara tutkulu bir şekilde bağlı kalan ressam, keskin kenarlı renk bloklarını büyük ebatlı tuval yüzeylerine ustalıkla resmetmektedir. Kelly'nin sanatı "tüm ağırbaşlılığına ve temkinliğine karşın iyimser özellikler taşır. Yaşamın gösterişsiz yanlarından alınabilecek zevkleri işleyen, olgun bir sanat anlayışı vardır (Lynton, 1991:258)." Yaşamın gösterişsizliğine de bir çağrışım yapan düz resim alanlarında hareketlilik arayan Kelly, "keskin bir şekilde çizilmiş, cesur kırmızı ve mavi şekilleri, doğal biçimlerden ilham alarak düz yeşil arka planla hem kontrast hem de yankılanıyor. İki dengeli form ve çevreleyen renk arasındaki ilişki, Kelly'nin daha sonraki rölyef resimlerini tanımlayan güçlü derinliği" (Red Blue Green, 2021) meydana çıkarıyordu. Keskin renk alanlarıyla oluşturduğu eserlerinde rengin gücünden faydalanan "Kelly gibi ana renkleri kimse kutlamaz. Kırmızı, sarı ve mavinin ışıltılı bir şekilde tek bir eserde buluşması onun imzası haline (Axsom, 2013:36-38)" gelmiştir.

2.11. Op Sanat

Op sanat, optical art (optik sanat) kelimesinin kısaltılmasıyla meydana gelmiştir. Bridget Riley, Victor Vasarely, Richard Anuszkiewicz ve Michael Kidner'in çatısı altında bulunduğu Op sanat, 1960'lı yıllarda normal algı süreçlerini bozmak adına optik olguların kullanıldığı, izleyici-yapıt ilişkisinin yeniden kurgulandığı, bilimsel yaklaşımlardan faydalanan bir sanat akımıdır. Bu akım özelinde bilimsel yaklaşımlara odaklanan sanatçılar, grafik sanatını görsel yanılsamalar oluşturmak amacıyla kullanmışlardır.

> Non-figüratif bir sanat dalı olması bakımından ve gözün uyumlanmasını zorlaştırıcı yönde etkiler yaratabilmek için belli bir mantık ve matematiksel düzenle oluşturulan geometrik formlar, çizgisel, homojen boyalı yüzeyler ve noktalar gibi yapıları kullanmışlardır. Bu şekilde oluşturulan düzenlemeler doğrudan algılamayı bozan, optik yanılsama yaratan dinamik etkiler oluşturmuştur (Tuğal, 2018:92).

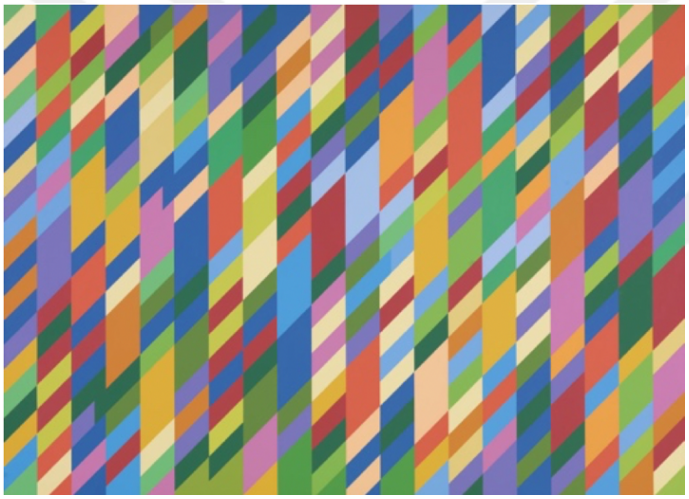
İki boyutlu yüzeyde yeniden ele alınan merkez noktası, renk kontrastları veya siyah-beyaz zıtlığıyla oluşturulmuştur. Tercih edilen bu teknik ve uygulama, bir anlamda da akımın temel özelliği olarak kabul edilebilir. Siyah-beyaz veya kontrast renkler kullanılarak meydana çıkmış Op sanat eserler, soyut sanat bünyesinde de yer almaktadır.

> Op sanat, normal algı süreçlerini bozmak için özellikle optik olgulardan yararlanır. Siyah beyaz belirgin geometrik desenlerden ya da parlak renklerin yan yana getirilmesinden oluşan op sanat resimleri titreşerek, gözleri kamaştırarak ve pırıldayarak hareli efektler, hareket yanılsamaları ya da ardıl görüntüler ortaya çıkarır (Dempsey, 2019:131).

Op sanat eserlere bakıldığı ilk an, sade ve rengin ön planda olduğu bir çalışma görülmesine karşın "renkler arası kontrastlar, görsel algılamayı etkileyerek yanılsama yaratma amacıyla kullanılmıştır (Tuğal, 2018:114)." Bu durum parlak bir ışığa odaklanma sonrası meydana çıkan bulanıklaşmaya benzemektedir.

Siyah ve beyaz arasındaki keskin kontrast ve gözde oluştuğu karşıt-renk etkisi form ve çizgisel yapıları etkiler. Bu durumda beyindeki etki tamamen renkten bağımsızdır. Bu sebeple birçok Op Art sanatçısı çalışmalarında siyah/beyaz ve griyi kullanmıştır (Tuğal, 2018:113).

Bu sanatçılardan biri olan Bridget Riley, 1960-66 yılları arası siyah beyaz renkler ve geometrik desenlerden beslenen yeni tarzını oluşturmaya başlamıştır. Siyah-beyaz karşıtlığına 1966'da ara veren sanatçının resimlerine renk girmiştir.



Şekil 46. Riley, B. (1993). Nataraja, [Yağlıboya]. Tate Modern, Londra, İngiltere. https://www.tate.org.uk/art/artworks/riley-nataraja-t06859

Dikey ve çapraz çizgilerle oluşturulan 'Nataraja', bölünerek çok sayıda farklı renk alanı oluşturmaktadır. İlişki kuran renkler karmaşık olmasıyla birlikte etkileyicidir. "Renklerin çoğu yirmi farklı tonda mevcuttur. Bu unsurların her birinin konumu, yazışma, karşıtlık ve orantı açısından dikkatlice değerlendirilmiştir. Bu tür bir kompozisyonun temel zorluklarından biri, aynı zamanda bireysel renkler açısından dinamik olarak organize edilen birleşik ve dengeli bir görsel duyu alanı yaratmaktır (Nataraja, 2021)." Renk özelinde zor olan bu dengeyi ustalıkla ele alan Riley'in eserlerinde kurgulanan renk alanlarının kenarları birbirleriyle etkileşerek, başka renk yanılsamaları veya renk sıçramaları da oluşturmaktadır.

Op sanat eserlerin diğer bir özelliğiyse sanatçısı dışında izleyicinin de optik algıyı deneyimleyebilmesidir. "İzleyicisiz, özellikle izleyicinin algısı olmadan optik yanılsama olamayacağından, izleyici op art deneyiminin vazgeçilmez bir parçasıdır. Op art optik algının, nesneleri görme deneyiminin asıl doğasına doğru yapılan bir keşif yolculuğudur (Dickerson, 2019:306-307)."

Ek olarak Op sanat, bünyesinde barındırdığı renk zıtlığı ve çizgilerin matematiksel düzeniyle "yeni ve farklı boyut algısını (Tuğal, 2018:116)" ortaya koymuş, dönemin diğer trend akımlarına ilham kaynağı olmuştur. Bu süreçte popülerleşen Op sanat, grafik, reklamcılık, iç mimari ve tekstil gibi alanlarda da ticari amaçlarla kullanılmıştır.

2.12. Yeni Gerçekçilik

Yeni Gerçekçilik akımı 1960 yılında eleştirmen Pierre Restany tarafından kurulmuştur. Akım "yeni gerçekçilik = gerçeğe yönelik yeni akıllıca yaklaşımlar (Dempsey, 2019:124)" bildirimiyle Restany tarafından kurulmuş, temsilcileri arasında Yves Klein, Arman, Cesar, Nike de Saint Phalle, Daniel Spoerri ve Jean Tinguely yer almıştır.

> Yeni Gerçekçiler, kendi paletleri olarak gerçek dünyadan nesneler, çoğu zaman hurdalar kullanmışladır ve böyle yaparak dönemin diğer sanatçılarınınkinden farklı bir yordamla modern yaşama dair kendi yorumlarını sunmuşlardır (Dickerson, 2019:294).

Gündelik yaşamdan nesneleri eserlerinde kullanan Yeni Gerçekçi sanatçılar, bu süreçte performansa yönelik sanat çalışmalarına da imza atmışlardır. Bu süreçte heykel ve performans çalışmalarının yanı sıra akımın diğer üyelerinden ressam Yves Klein, yüzeylerde ağırlıklı olarak mavi rengi kullanmıştır. Kullandığı mavi rengin patentini alan ve kendine tek renk lakabını takan Yves, özellikle antropometriyle[6] ünlenmiştir.

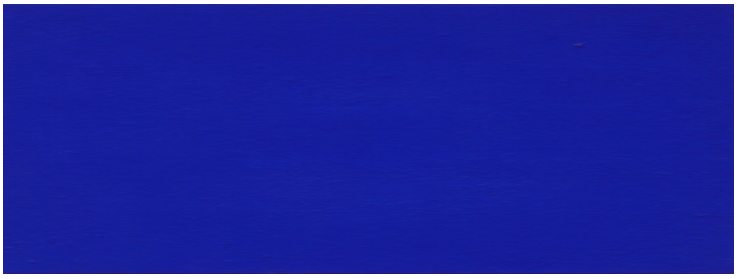
[6] Antropometri, insan vücudunun ölçüleri ile ilgilenen bir tekniktir. (Antropometri, 2020)

Skandallara yol açan “sanat eylemleri”nde vücutları baştan aşağı maviye boyanmış çıplak kadınları yere yaydığı tuvallerin üstünde döndürüyordu. Sanatçı geleneği tümüyle altüst eden bu “renk çırpmaca” resimleri, fırça yerine “gerçeklikle” yaratıyordu (Krausse, 2005:112).”

Şekil 47. Klein, Y. (1960). *Başlıksız Antropometri*, [Yağlıboya]. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., ABD.

http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/1039/untitled-anthropometry/

Ayrıca, mavi renkle (Yves mavisi) oluşturduğu eserler soyut resmin uç noktası niteliği de taşımaktadır. Kazimir Maleviç’in beyaz zemin üzerine ‘Siyah Kare’ eserini anımsatan “bu resimler kendilerinden başka hiçbir şeyi göstermedikleri, betimlemedikleri için “ben gerçek bir nesneyim” diyerek bütün resimlerden daha somut ve gerçek olduklarını iddia ederler (Krausse, 2005:112).”



Şekil 48. Klein, Y. (1959). Başlıksız Monokrom Mavi [Yağlıboya]. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York. https://www.guggenheim.org/artwork/5638

Renk özelinde “maviyi, ölümsüzlüğü ve sonsuzu yakalama arayışı için bir araç olarak kullanan (Yves Klein, 2021).” Klein, “bir öğeyi daha güçlü kılarken diğerini güçsüzleştirmek için (renkleri) karşı karşıya getirmeyi (Hopkins, 2018:91).” reddettiğini açıkladı, dolayısıyla Amerikan soyutlamacılarının daha sonra kabulleneceği ‘ilişkisel olmayan’ bir doktrinin sınırlarını da oluşturmuştur.

20.yüzyıl ortalarında hızlıca değişen toplumsal imajlar, yapıtlara karşı duyulan merakın izleyici tarafında hızlı kaybı vb. durumlarla baş etmeye çalışan ‘Yeni Gerçekçilik’ akımı sanatçıları kısmen de olsa bu durumlara karşılık vermişlerdir. Bununla birlikte eser üretmenin değişik ilerleyişine de büyük bir ilgi duyan akımın sanatçıları sonraları meydana çıkacak birçok akıma ve sanatçılarına da ilham kaynağı olmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
PROJE ÇALIŞMALARI: RENK ÜZERİNE YENİ ÇEŞİTLEMELER

Sanat alanında etkin bir ifade aracı olarak kullanılan renkler, soyut sanat özelinde duygusal bir izlenimi aktarmak için tercih edilmektedir. Bu anlamda renk, içerisinde barındırdığı çeşitlemeler sayesinde duyumsal dünyamızda da varolabilmektedir. Bir boya veya resimsel bir öğe olmanın ötesinde ruhsal dünyada varlığını sürdüren renk, sanatçının ve izleyicinin içsel gerçekliğini de ortaya çıkartmaktadır. "Tek tek spesifik veya, bazen harmonik bazen karakteristik bazen de ahenksiz ama daima çarpıcı ve anlamlı bir etkiyle derlenmiş olarak cismin yapısından ve şeklinden bağımsız salt yüzeyinde algıladığımız temel görüngünün, 'gönlümüzde' bıraktığı duyumsallığa benzer tesiri de yadsınamaz (Goethe, 2020:245)." Bu durum, içerisinde varolduğumuz dünyayı algılama biçimimize de etki edebilmektedir. Öyle ki, nesnelerin fiziki özelliği her ne olursa olsun, bizler tarafından duyularla algılanır ve hatırlanır. Duyularımızla algıladığımız renkler, sanat alanındaki estetik kaygılara da karşılık gelmektedir.

> Evrende her şey, "katı", "sıvı" veya "gaz" olarak hatta "boşluk" olarak sınıflandırılsın, titrer, parıldar ve sürekli değişir. Ama beynimiz bunu dünyayı kavramakta çok yararlı bir yol olarak görmüyor. Dolayısıyla biz deneyimlerimizi "nesneler" ve "kokular" ve elbette "renkler" gibi kavramlara çeviriyoruz; bizim için bunları anlamak daha kolay (Finlay, 2007:19).

Sanatçı, yaşadığı coğrafyanın fiziki ve ruhsal çerçevesinden, okuduğu bir kitaptan ya da izlediği bir filmden etkilenebilmektedir. Yaşadığı bu vb. durumları benimseyen ve farklı bir biçimde ele alan bir sanatçı olarak duygularımı aktarma noktasında geometri ve rengi etkin bir biçimde kullanmayı amaçladım. Renk özelinde çalışmalarımı sürdüren ve içerisinde bulunduğu kent yaşamını eserlerime aktaran bir sanatçı olarak çalışmalarını sürdürdüğüm bu süreçte izlediğim bir filmden etkilendim. Mimari yapıya özgün renklerle ön planda olan Ben Wheatley'in 'Gökdelen' filminde rastlanılan geometrik alanlar, resimlerin temelini oluşturan soyutlanmış geometrik renk alanlarıyla benzerlikler de kurmaktadır. Bu benzerlikleri algılayabilmek adına filme kısa bir bakış yapmak faydalı olacaktır.

1975 tarihli Graham Ballard'ın 'Gökdelen' kitabı 2015 yılında Ben Wheatley tarafından uyarlanarak bu alanda örnek bir eser olmuştur. Kitap ile aynı isme sahip olan film, gökyüzüne doğru yükselen kırk katlı, bin daireli bir mimariyi konu edinmektedir. İnsan-mimari ilişkisi özelinde insanın ihtiyaç duyduğu her şeyi karşılayabilen bu yapı, insanın huzur ve mutluluğu için inşa edilmiştir. Fakat, alt düzey kimselerin ilk katlarda, orta düzey kimselerin orta katlarda, zengin ve seçkin kimselerin en üst katlarda oturması ve gökdelenin mimarının çatı katında yaşaması toplumun farklı sınıflarını keskin bir çizgiyle ayırmaktadır. Bu ayrım ilk bakışta bir problem gibi görünmese de hiyerarşi ve yapısal anlamda yaşanan küçük sorunlar giderek daha büyük sorunlar haline dönüşmektedir. Kendi küçük dairelerinde yalnızlıklarıyla ve ıssızlıklarıyla yaşamaya çalışan insanlar "kendilerini dar kalıplarına o kadar sıkıştırmışlar ki, kendilerinden kaçacak yerleri kalmamış" (Wheatley, 2015), mensup oldukları sınıf dışında herkesi ve her şeyi öteki olarak görmeye başlamışlardır. Nispeten günümüz insanında da görülmekte olan bu durum, kötüleşen yaşam koşulları altında insanın derinlerinde yer alan korkuya bağlı şiddeti de ortaya çıkartabilmektedir. "Apartman yeni bir sosyal tip, gökdelen hayatının psikolojik baskılarına karşı bağışıklığı olan, mahremiyet ihtiyacı asgari düzeyde kalan, nötr atmosferde gelişkin bir makine ırkı gibi serpilen, soğukkanlı, duygusuz bir kişilik yaratıyordu (Şahin Yeşil, 2019:143)." İnsan özelindeki duygusal değişimi farklı bir bakış açısıyla ele almakta olan Ballard, "karakterlerin iç dönüşümünü, psikolojik dönüşümünü yansıtmak ve bununla birleştirmek için mekânın bu dışsal dönüşümünü (Şahin Yeşil, 2019:143)" kullanmaktadır.

Bu şartlar altında yaşamını devam ettiren insan, içerisinde bulunduğu dünyaya yabancılaşan toplum özelinde kültürel ve yaşamsal alanlardan uzaklaşarak kendi içine dönmektedir. Yoğun nüfus gereksiniminin bir ürünü olan dikey mimari bireyselleşmeye dönük insan yapısına da bir anlamda uyum sağlayacaktır. Bu anlamda günbegün çoğalan gökdelenler, üst üste yerleştirilmiş küçük geometrik kutuları anımsatmaktadır. Ayrıca insan üzerinde fiziksel ve psikolojik etkiler bırakan betondan olma bu devasa yapılar, insan-renk algısı özelinde bir değişimi ortaya koyduğu gibi görünenin ötesinde görünmeyen bir dünyanın da kapılarını aralamaktadır.

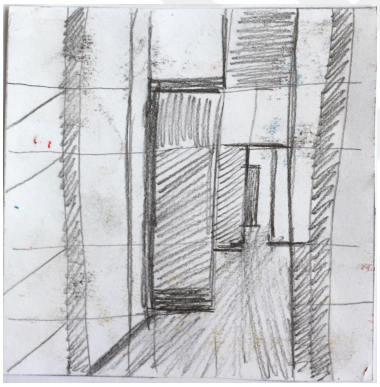
"Gökdelenlerin mahzeni yoktur: ev üstüne düş kuran biri için, hayal edilebilir bir şey değildir bu. Odalar, kaldırımdan çatıya kadar üst üste yığılır; ufuksuz bir gökyüzü, çadır bezi gibi örter tüm kenti. Kentteki yapıların yalnızca dış yüksekliği vardır. '….' Dolayısıyla bir kata sıkışmış konutun farklı odaları, içsellik değerlerini ayırt edecek ve sınıflandıracak temel ilkelerin birinden yoksundur. Evler, bu kentlerde artık doğanın içinde değildir. Konutla mekan arasındaki ilişkiler yapaylaşmıştır. Her şeyin makine olduğu bu yerlerden içsel yaşam kaçıp gider (Bachelard, 2018:58-59)."

Şekil 49. Ben Wheatley'in [Gökdelen] Filminden Sahne. (2021). https://www.imdb.com/title/tt0462335/mediaviewer/rm73572097/

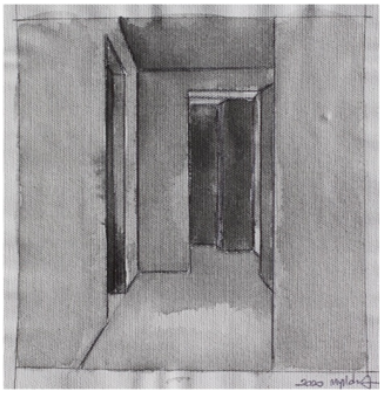
Gökdelen filminde olduğu gibi kitaplara, müziklere, resimlere vb. birçok alana da konu olan betonarme yapılar, içerisinde barınan veya barınmayan birçok insanın geometri ve renk özelindeki algılama çeşitliliğine de etki edebilmektedir. Betonarme yapıların yoğun olduğu İstanbul'da yaşantısını sürdüren sanatçı, yaşadığı sıkışmışlık hissini resimlerine aktarmaktadır. Bu anlamda duygu ve renk ilişkisinin temel alındığı resimler özelinde sıklıkla kullanılan gri renk; sıkışmışlık, yalnızlık, karamsarlık gibi rahatsız edici duygulara neden olarak belleği etkileyebilmektedir.

3.1. Eskizler

Yatay ve dikey çizgilerin sıklıkla tercih edildiği resimleri oluşturan geometrik şekiller, mimari temalara çağrışım yapmaktadır. Ayrıca rengin baskın öğe olarak kalması için bu resimlerin başlangıcında kullanılan çizgiler hacim duygusundan uzaktır ve herhangi bir perspektif kaygı barındırmamaktadır. Bu anlamda içselleştirdiğimiz "bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın dertop olmaktan, kendi üstüne kapanmaktan hoşlandığı her kuytu, hayalgücü için bir yalnızlıktır, yani bir odanın tohumu, bir evin tohumudur (Bachelard, 2018:171)." Bizlere yalnızlık hissini anımsatan ve nispeten yabancılaştıran duvar ve köşeler, soyut bir anlatımla resimlere yansıtılmıştır.

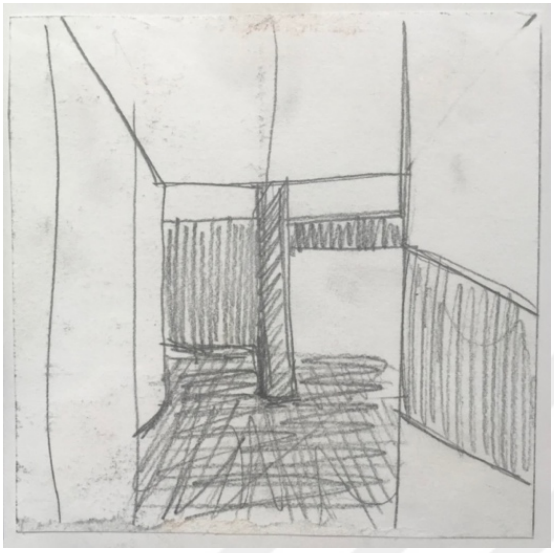


Şekil 50. Yıldız, M. (2019). Eskiz 1, [Kağıt üzerine karakalem]. 9x9cm. Kişisel Arşiv.



Şekil 51. Yıldız, M. (2019). Eskiz 2, [Kumaş üzerine suluboya]. 17x17cm. Kişisel Arşiv.

Boşluk-doluluk, hareket, denge gibi unsurlar göz önünde bulundurulduğu eskizlerde karakalem, suluboya pastel gibi teknikler kullanılarak çeşitli kompozisyonlar kurgulanmıştır.



Şekil 52. Yıldız, M. (2019). Eskiz 3. [Kağıt üzerine karakalem]. 9x9cm. Kişisel Arşiv.

Şekil 53. Yıldız, M. (2019). Pastel. [Kağıt üzerine pastel boya]. 9x9cm. Kişisel Arşiv.

Birçok deneme sonucunda yarı-soyut sayılabilecek eskizler oluşturulduktan sonra bir sonraki aşamada renge geçiş sağlaması açısından siyah-beyaz ton aralığında çalışmalar yapılmıştır.

3.2. Siyah-Beyaz Çalışmalar ve Renge Geçiş

Renk değeri, rengi oluşturma sürecine yaptığı katkılardan dolayı ayrı bir öneme sahiptir. Bu anlamda siyah, beyaz, gri gibi nötr renklerle yapılan ön çalışmalar, sonrasında oluşturulacak olan renk paletinin belirlenmesinde etkili olmaktadır. Ayrıca, değer uyumunu gösteren siyah-beyaz resimler, renk paletinde bulunan orta ve kontrast değer dengesinin kurgulanmasına da yardımcı olmaktadır.

Şekil 54. Yıldız, M. (2019). Siyah-Beyaz 2. [Kağıt üzerine yağlıboya]. 9x8cm. Kişisel Arşiv.

Şekil 55. Yıldız, M. (2019). Siyah-Beyaz 2. [Kağıt üzerine yağlıboya]. 9x8cm. Kişisel Arşiv.

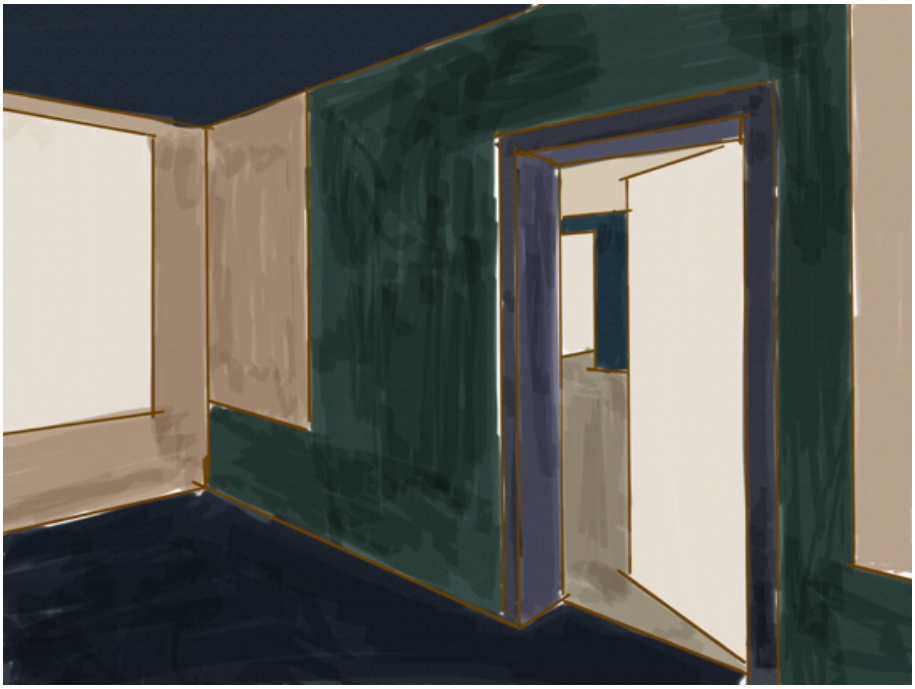
Şekil 56. Yıldız, M. (2019). *Turuncu.* [Kağıt üzerine yağlıboya]. 15x15cm. Kişisel Arşiv.

Şekil 57. Yıldız, M. (2019). Pembe [Kağıt üzerine yağlıboya]. 15x15cm. Kişisel Arşiv.

3. 3. Dijital Programlar ile Yapılan Renk Uygulamaları

Günümüzdeki teknolojik gelişmeler sonucunda bilgisayar veya tablet aracılığıyla dijital çizimler üretmek resim sürecine büyük ölçüde katkı sağlamaktadır. Kullanım açısından renk skalasının genişliği, teknik uygulamalara kısa sürede ulaşabilme, anlık değişikliklerin hızlı bir şekilde uygulanması gibi özellikleri sayesinde birçok deneme ile renk üzerine çeşitlemeler oluşturmaya yardımcı olmaktadır.

Şekil 58. Yıldız, M. (2019). Dijital 1. [Dijital]. Adobe Draw. Kişisel Arşiv.



Şekil 59. Yıldız, M. (2019). Dijital 2. [Dijital]. Adobe Sketch. Kişisel Arşiv.

Bu bağlamda renk çeşitlemelerini oluşturulurken dijital ortamdan yararlanılmış ve geleneksel malzemelere ek olarak dijital çizimler üretilmiştir.

Şekil 60. Yıldız, M. (2019). Dijital 3. [Dijital]. Adobe Sketch. Kişisel Arşiv.

Şekil 61. Yıldız, M. (2019). Dijital 4. [Dijital]. Adobe Sketch. Kişisel Arşiv.

3.4. Palet Çalışmaları Üzerinden Yapılan Renk Uygulamaları

Sanatta hislerin öneminden bahseden Kandinsky, "gerçek sanatta, kuram uygulamadan önce gelmez, onu izler. Esas mesele duygudur (Kandinsky, 2015:72)" demektedir. Bu anlamda ruhu beslemek isteyen sanatçının öncelikli olarak rengi incelemesini ve araştırmasını önemli bulmaktadır. Oluşturulan biçimsel taslakların ardından yapılacak olan renk araştırmaları, yalnızlık, sıkışmışlık, yabancılaşma gibi duygulara karşılık gelebilmektedir.

Şekil 62. Yıldız, M. (2019). Palet 1. [Kağıt üzerine yağlıboya]. 21x21cm. Kişisel Arşiv.

Biçimsel taslağı tamamlanan resimde, tercih edilen yeşil ve nötr tondaki renkler izleyicide sakinlik ve durağanlık hissi oluşturmaktadır. Ön planda bulunan "yeşil, mevcut en huzurlu renktir. Bu dinginlik yorgun insanlara iyi gelir, ancak bir süre sonra sıkıcılaşır." (Kandinsky, 2015:77) Kirletilmiş tonlardaki yeşil ve nötr renklerin yanına siyah ve beyazın eklemesiyle karşıtlık oluşturulmaktadır.

Şekil 63. Yıldız, M. (2020). Palet 2. [Kağıt üzerine yağlıboya]. 17x17cm. Kişisel Arşiv.

"Komplemanter renklerle yapılan bir armoniye girerken üçüncü renk dengenin kurulmasına, kontrast armoninin daha hoş daha yumuşak ve etkili olmasına yardım eder." (Çağlarca, 2018:97) Bu bağlamda resimde yeşil ve kırmızının kontrastlığının yanı sıra gri ve bejler eklenerek etkili bir çalışma ortaya konmaktadır. Ayrıca kimi zaman yalnız kimi zaman diğer renklerle karıştırılarak kullanılan gri renk, hayatımızın çoğunluğunu kapsayan betonarme yapılara bir göndermede bulunmaktadır.

Resmin merkezinde kullanılan ve vurgulu yapısıyla dikkat çeken kırmızı renk, bir miktar siyah renk katkısıyla matlaştırılmıştır. Aynı zamanda siyah renk katkısıyla bir bakıma kirlenen 'kırmızı renk' sanatçısı tarafından istenen bir durum olabilmektedir. "Maddi bir varlık olarak 'kir'in de kendine özgü bir içsel etkisi vardır ve bu yüzden, resimde ondan kaçınmaya çalışmak, eskilerin saf renk diye bağrışmaları gibi yanlış ve çiğ bir tavırdır. İçsel ihtiyaç söz konusu olduğunda, dıştan pis gelenin içi saf, dıştan saf gelenin içi de pis olabilir." (Kandinsky, 2015:79) Sanat alanında olumsuz karşılanan saf rengi bozma durumu ressam tarafından istenilen duyguya ulaşmanın bir yoludur.

3.5. Karışık Tekniklerle Yapılan Renk Uygulamaları

Bilinçli bir şekilde üst üste uygulanan boya katmanlarıyla dokulu alanlar oluşturulmuş, betonarme duvar yüzeylerine çağrışımlarda bulunulmuştur. Oluşturulan bu alanlar "dokunma duygumuzu uyarma kabiliyeti bir yana, doku—ışık ve koyuluğun varyasyonları yoluyla—genellikle heyecan verici olabilir ve kompozisyona vurgu ve duygu katabilir (Ocvirk vd., 2015:176)." Bir anlamda, ışık ile sıkı bağları bulunan bu yüzey dokularını insan beyni uzaktan da algılayabilmektedir. Öyle ki, pürüzsüz yüzeylere oranla pürüzlü yüzeylerde düzensiz ışık-gölge alanları daha belirgindir. İnsan özelinde öğrenilmiş, deneyimlenmiş yüzeylere çağrışımlarda bulunan bu durum, öğrenilmiş dokuları anımsatarak duygusal bir etkileşimi de tetiklemektedir.

Şekil 64. Yıldız, M. (2019). Mavi-Yeşil. [Tuval üzerine akrilik boya]. 35x25cm. Kişisel Arşiv.

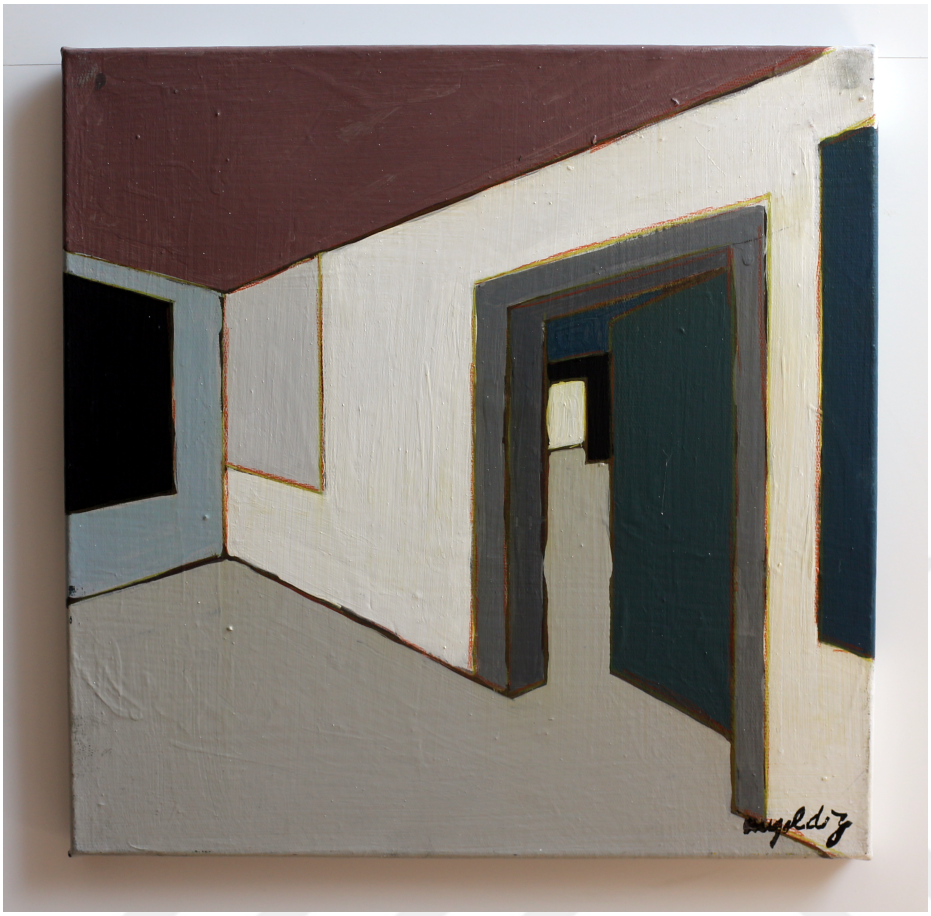
'Mavi-Yeşil' isimli çalışmada yeşil rengin soğuk ve maviye yakın tonları derinlik hissi uyandırmaktadır. Merkeze odaklanan mekan özelinde mavi rengin hüzünlü ve durağan yanı ön plana çıkarken, turuncu bir karşıtlık yaratarak resmi dengelemektedir.

Şekil 65. Yıldız, M. (2019). Koridor. [Tuval üzerine akrilik boya]. 50x70cm. Kişisel Arşiv.

Dikey çizgilerin hakim olduğu ‘Koridor’ isimli çalışmada pastel tonda renkler tercih edilmiştir. Çoğunlukla zeminde gördüğümüz kemik rengi duvarlarda tercih edilen görece koyu renklere karşıtlık oluşturmakla kalmaz, derinlik algısını da destekler. Derinlik algısının sıklıkla yaşandığı koridorlar aslında bir bilinmeze de giden yolculuğu temsil etmektedir.

Şekil 66. Yıldız, M. (2019). Soğuk. [Tuval üzerine akrilik boya]. 50x70cm. Kişisel Arşiv.

'Soğuk' isimli çalışmada tercih edilen yüksek dokulu kumaş, yüzeyde kullanılan renk alanlarının da dokusunu arttırmaktadır. Yüzeyde oluşturulan bu doku, betondan olma mimari yapıların duvarlarına da çağrışımda bulunmaktadır. Ayrıca mekanın tavanında kullanılan deniz mavisi, özgürlüğe ve bir anlamda kaçışa yol açmaktadır. Zeminde tercih edilen kırık beyaz derinlik hissi yaratmakla birlikte duygusal anlamda insanın boşlukta hissetmesine de yol açabilir.



Şekil 67. Yıldız, M. (2019). Gri. [Tuval üzerine akrilik boya]. 25x20cm. Kişisel Arşiv.

‘Gri’ isimli resimde derinliğin ve dramatikliğin rengi siyah boşluğun rengi olan beyaz kullanılmıştır. Ard arda açılan kapılar insan yaşamındaki derinliğin ruhsal boşluğun bir ifadesidir. Resim sanatında genellikle renk söz konusu olduğunda siyah ve beyazdan ton veya nötr olarak söz edilmektedir. Fakat buna karşılık Vincent van Gogh siyah ve beyazdan şöyle söz etmektedir. “Siyah ve beyazın da birer renk olduğunu söylemekle yetinelim… Çünkü eşzamanlı kontrastları örneğin yeşil ve kırmızınınki kadar çarpıcıdır (Color Quotes by Vincent van Gogh, 2021).” Sanatçı eserlerinde siyah ve beyazı temel olarak kullanmasından ötürü ikisini de renk olarak kabul etmektedir. Aynı zamanda kimi zaman tek başına kimi zaman diğer renklerle karıştırarak siyah ve beyazı resmin içinde bulundurmaktadır.

Şekil 68. Yıldız, M. (2019) Yanık Kahve. [Tuval üzerine akrilik boya]. 100x100cm. Kişisel Arşiv.

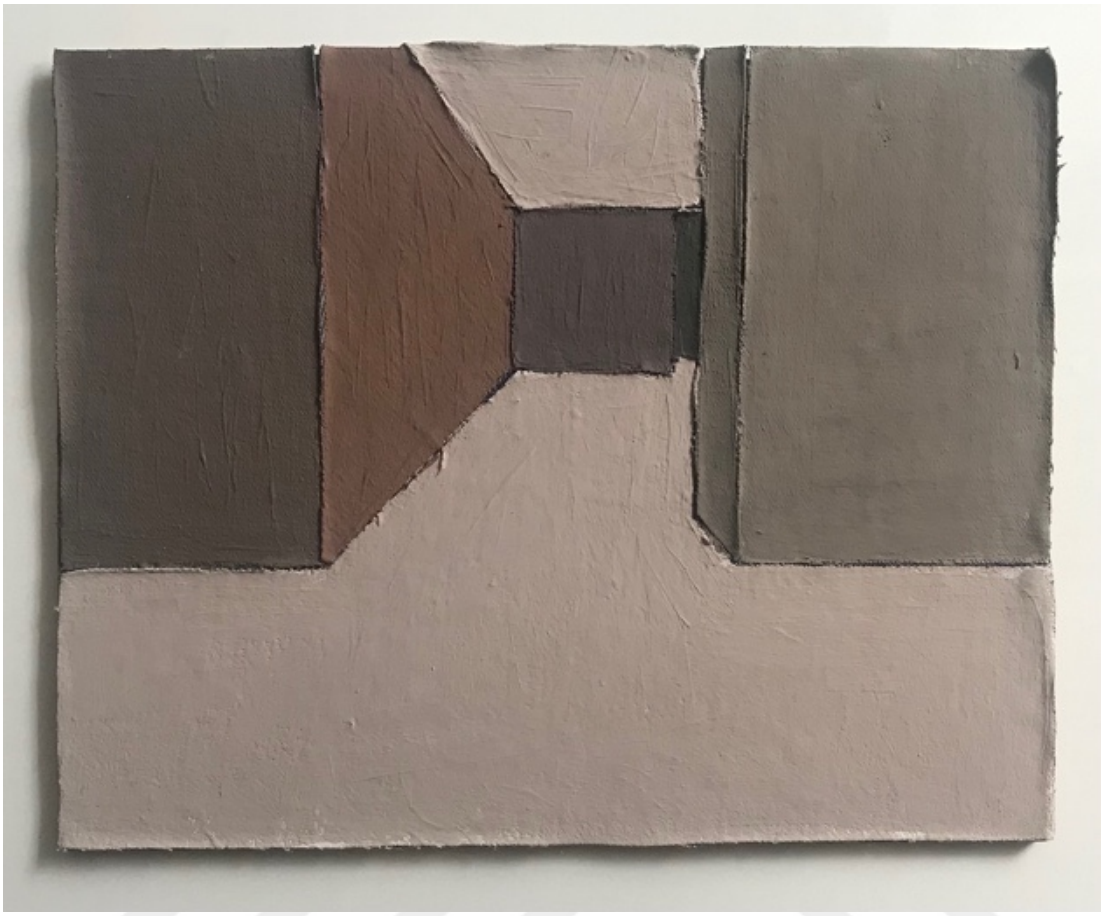
Gitmek mi? Kalmak mı? Bir anlamda bu soruları akla getiren ‘Yanık Kahve’ isimli çalışmanın temel kompozisyonunda oluşturulan düz duvar ve koridor karşıtlığı, bir anlamda bireylerin bilinene bağlılığına veya bilinmeze olan yolculuğuna odaklanmaktadır. Ayrıca doygun bir renk olan yanık kahvenin yanı sıra natürel ve içinde çoğunlukla gri barındıran tonların kullanımı da ikilem duygusu özelinde önemli bir durumdur.

Şekil 69. Yıldız, M. (2019) Derin. [Tuval üzerine akrilik boya]. 50x70cm. Kişisel Arşiv.

Açıktan koyuya farklı tonları ve farklı renkleri bünyesinde bulunduran, ön-arka yüzey ilişkisiyle ön plana çıkan ‘derin’ isimli çalışmanın zemininde kullanılan koyu gri renk, dikey çizgilerle aktarılan alanlarda ki görece açık tondaki renkleri ön plana çıkartmaktadır. Ayrıca, kapı olarak nitelendirebileceğimiz kırık beyaz alan oluşturduğu karşıtlık ile de dikkat çekmektedir.

Şekil 70. Yıldız, M. (2020) Beyaz. [Ahşap üzerine karışık teknik]. 30x25cm. Kişisel Arşiv.

'Beyaz' isimli çalışmada tüm renkleri içine alan beyazın hakimiyeti söz konusudur. Hiçlik, soğukluk, boşluk duygularını harekete geçiren resimde akrilik boya kullanılarak mat bir yüzey oluşturulmuştur. İçgörünün ve durağanlığın rengi olan beyaz için Kandinsky şu sözlere yer vermiştir. "Geçit vermez bir duvarı andıran muazzam bir sessizlik, içindekini aklımızdan gizler. Bu nedenle beyaz, melodiyi geçici olarak kesintiye uğratan es'ler gibi bizi olumsuz yönde etkileyen bir sessizlik armonisine sahiptir. Bu ölü değil, olanaklara gebe bir sessizliktir. Beyaz, doğumdan önceki hiçliğin, buzul çağındaki dünyanın çekiciliğine sahiptir (Kandinsky, 2015:78)."



Şekil 71. Yıldız, M. (2021). Kahve. [Ahşap üzerine karışık teknik]. 25x20cm. Kişisel Arşiv.

Resimde uygulanan gri ve kahve renk alanlarında akrilik boyanın matlığından faydalanılmıştır. Gri renk özelinde tercih edilen mat olma durumu, karamsarlık gibi depresif ve rahatsız edici duygulara neden olabilmektedir.

Şekil 72. Yıldız, M. (2021). Soyut. [Tuval üzerine akrilik boya]. 30x30cm. Kişisel Arşiv.

‘Soyut’ isimli çalışmada şu ana kadar bahsettiğimiz resimlere karşılık mekan olgusunun giderek kendisini soyut alanlara bırakmasıyla rengin ön plana çıktığı gözlemlenmektedir. Daha öncede bahsedildiği üzere yaşamın bizlere sunduğu etkenlerin bir dışavurumu olan duyguları renkler aracılığıyla yansıtmaktayız. Henri Matisse’in de ifade ettiği gibi “Renklerin başlıca işlevi ifadeye hizmet etmek olmalıdır. Renk, fiziksel fenomeni değil, sanatçının beyninde gerçekten var olan tek ışığı ifade etmeye yardımcı olur.” (“Master Artist and Their Relationship with Color”, 2021) Bu bağlamda sanatçı resminde tüm dünyada yaşamı, doğayı, çevreyi ifade eden renk olan yeşili betonlaşmaya karşı kullanmaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
SONUÇ

Sanat alanında temel bir ifade aracı olarak kullanılan renkler, soyut resim dönemi sanatçıları tarafından duygusal ve mistik dışavurumu aktarmak için de kullanılmıştır. Renk özelinde ele alınan bu durum, günümüz resim sanatında da görülmektedir. Öyle ki, soğuk renkler dingin ve sakin bir ruh haline çağrışımda bulunabilirken sıcak renkler neşeli ve hareketli bir ruh haline kapı açar.

Renkler yardımıyla algıladığımız ve anlamlandırdığımız bu dünyada, renkleri algılama ve ifade etme biçimlerimizde farklılıklar olabilmektedir. Tüm bu farklılıklarıyla beraber algıladığımız bu renkler, barındırdığı çeşitli özelliklerden dolayı yalnız ya da başka bir renk ile yan yana kullanılmış olmasına bakılmaksızın izleyicisiyle duygusal bir bağ kurmaktadır. Bu anlamda, son derece değişkenlik gösteren renk özelinde kesin yargılara varmak söz konusu değildir. Yeşil, kırmızı, mavi, sarı vb. birçok renk herkes için farklı duygulara karşılık gelebilmektedir. Sanatçısı tarafından bilinçli ya da bilinçsiz kullanılan renk, duygusal yönüyle de resimlerin temel öğesi haline gelmiştir. Sanatçıların renk duygusu diğer insanlara nazaran daha çok gelişmiştir. Resim için vazgeçilmez bir unsur olan renk, Fovizm akımıyla birlikte sanatçıların içsel yaşantılarının dışavurumunu yansıtmak için kullandıkları bir araç olmaya başlamıştır. Renk sanatçılar için daha çok anlam kazanırken 20.yüzyıl ile başlayan süreçte teknolojik gelişmeler insanları etkisi altına almış ve sanatçıların yeni arayışlara girmelerine neden olmuştur. Bu arayışlar, sanatçıların tinsel anlamda kendilerine dönmesine yol açarak soyutlama kavramını ortaya çıkartmıştır. 1910'da Kandinsky'nin yaptığı soyut resimle başlayan süreç 1950'li yıllarına gelindiğinde Avrupa ve Amerika'da benimsenerek yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Soyut resim alanında eserler üreten sanatçıların yaşadıkları şehirlerden, kültür farklılıklarından, birikimlerinden yola çıkarak kendi içsel dünyalarını renklerin çeşitli etkileri ile eserlerine yansıtmış oldukları gözlemlenmiştir. Aynı zamanda renk seçimlerinde psikolojik etmenlerin yanı sıra rengin etkileşiminin göz önünde bulundurulduğu tespit edilmiştir. Uygulama kapsamında resimler değerlendirildiğinde kullanılan malzemeler ve

teknikler rengi ve rengin yarattığı duyguyu izleyiciye yansıtmakta bir araç niteliği taşımaktadır.

Bu çalışma kapsamında soyut resmin ortaya çıkışına, rengin soyut resimdeki yerine ve önemine değinilmiştir. Ayrıca, rengin kapsamlı bir şekilde ele alındığı ‘soyut resimde renk kullanımı ve yeni çeşitlemeler’ başlıklı bu tez çalışmasının görsel sanatlar alanında araştırma yapacak kişi veya kişilere faydası olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Albers, J. (1963). Ardıl Görüntü [Görsel]. Cooperhewitt. https://www.cooperhewitt.org/2014/09/27/mirror-mirror-on-the-wall-which-is-the-bluest-of-them-all/

Albers, J. (1963). Eşzamanlı kontrast [Görsel]. Kettererkunst. https://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=411000093&anummer=366

Albers, J. (2020). Rengin etkileşimi. (Çev. Gamze Rastgeldi), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Albers, J. (Yağlıboya). Kareye Saygı Çalışması: Sarıyla Ayrılmak, [Yağlıboya]. Tate Modern, Londra, İngiltere. https://www.tate.org.uk/art/artworks/albers-study-for-homage-to-the-square-departing-in-yellow-t00783

Ambrose, G. ve Harris, P., (2020). Grafik Tasarımında Renk. (Çev. Bengisu Bayrak), İstanbul: Literatür Yayınları.

Antmen, A. (2008). 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antropometri (2020, 5 Kasım). Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Antropometri

Ardıl görüntü.

Avcı Tuğal, S. (2018). Oluşum Süreci İçinde Op Art. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Axsom, R. H. (2013). "Just the Right Color: Ellsworth Kelly's Red" Art in Print Review, 3 (3), s.36-38.

Bachelard, G. (2018). Mekanın Poetikası. (Çev. Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları.

Biography of Barnett Newman (2021, 3 Mayıs). Erişim adresi: https://www.theartstory.org/artist/newman-barnett/life-and-legacy/

Bird, M. (2016). Sanatı Değiştiren 100 Fikir. (Çev. Deniz Öztok), İstanbul: Literatür Yayınları.

Boccioni, U. (1910) Şehir Yükseliyor [Yağlıboya]. Modern Sanat Müzesi, New York, USA. https://en.wikipedia.org/wiki/The_City_Rises

Cochrane, S. (2013). "The Munsell Color System: A scientific compromise from the World of art". Kenwood Ave., (5553), s.26-41.

Color Quotes by Vincent van Gogh (2021 2 Temmuz). Erişim Adresi: https://www.sensationalcolor.com/van-gogh-quotes-color/

Cumming, R. (2008). Görsel Rehberler Sanat. (Çev. Ayşe Işın Önol ve Aslı Çetinkaya), İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Çağlarca, S. (2018). Renk ve Armoni Kuralları. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Çalışkan, N. ve Kılıç, E. (2014). "Farklı Kültürlerde ve Eğitimsel Süreçte Renklerin Dili". Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi (KEFAD), 15 (3), s. 69-85.

Çelikkan G. Ş. (2018). Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi. İzmir: Mungan Kavram Yayınevi.

Çelikkan, G. Ş. (2018). Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi. İzmir: Mungan Kavram Yayınevi.

Dadaizm (2020, 3 Kasım). Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dadaizm

Dağılım Prizması]. (2005). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dispersion_prism.jpg

de Kooning, W. (1960). Nehir Kapısı [Yağlıboya]. Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York, ABD. https://whitney.org/collection/works/1089

Demirkol, C. V. (2008). Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Dempsey, A. (2007). Modern Çağda Sanat: Üsluplar, Ekoller, Hareketler. (Çev. Osman Akınhay), İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.

Dempsey, A. (2019). Modern Sanat*. (Çev. Deniz Öztok), İstanbul: Hep Kitap.

Dickerson, M. (2019). A'dan Z'ye Sanat Tarihi Tarihöncesinden Postmodern Zamanlara Görsel Sanatlar. (Çev. Orhan Düz). İstanbul: Say Yayıncılık.

Erden, E. O. (2020). Modern Sanatın Kısa Tarihi. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Erden, O. (2012). Modern Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey. (Ed.: İlhan Demiriz, Ayşegül Savur, Cemal Subaşı, Murat Kars), İstanbul: TEMPO.

Erdoğan, E. (Ed). (2010). Bilmeniz Gereken 50 Tablo. Tempo: İstanbul.

Erim, G. (2000). "Rengin Psikolojik Etkileri". Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 13 (1), s.11-17.

Eroğlu, Ö. (2014). Dada. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2015). Modern Sanat. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Erzen, J.N. (1997). Renk. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (C 3, 545-1547). İstanbul: YEM Yayın.

Erzen, J.N. (1997). Soyut Sanat. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (C 3, 1689-1690). İstanbul: YEM Yayın.

Finlay, V. (2007). Renkler Boya Kutusunda Yolculuklar. Ankara: Dost Kitabevi.

Foster, W. (2017). Artist Toolbox: A Practical Guide to Color and Its Uses in Art. Quarto Publishing Group USA, China.

Frank, D. (2009). Bohemler. (Çev. İsmail Yerguz), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Gilbert, E. T. (Ed.). (2017). Artist Toolbox: Color. Walter Foster Publising. USA.

Goethe, V. J. W. (2020). Renk Öğretisi. (Çev. İlknur Aka), İstanbul: Kırmızı Yayınları.

[Goethe'nin renk üçgeni]. (2021). http://2dintegrated2010.blogspot.com/2010/10/color-theory_28.html

Gompertz, W. (2019). Pardon Neye Bakmıştınız? Modern Sanatın 150 Yıllık Şaşırtıcı, Sarsıcı, Kimi Zaman da Tuhaf Hikayesi. (Çev. Süreyyya Evren), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

[Gökdelen Filminden Sahne]. (2021). https://www.imdb.com/title/tt0462335/mediaviewer/rm73572097/

Harris, M. (1766). Renk çemberi. [Şekil]. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Moses_Harris,_Prismatic_Colour_Wheel,_1766.jpg

Hartung, H. (1958). İsimsiz T1958-3, [Yağlıboya]. https://www.wikiart.org/en/hans-hartung/untitled-t1958-3-1958

Hodge, S. (2016). Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Hodge, S. (2018). Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri.(Çev. Emre Gözgü), İstanbul: Domingo Bkz Yayıncılık.

Hofmann, H. (1961). Altın Duvar, [Yağlıboya]. The Art Institute of Chicago, Chicago, ABD. https://www.artic.edu/artworks/15156/the-golden-wall

Holtzschue, L. (2009). Rengi Anlamak. (Çev. Fuat Akdenizli), İzmir: Duvar Yayınları.

Honour, H. ve Fleming, J. (2016). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Alfa Basım Yayın.

Hopkins, D. (2018). Modern Sanattan Sonra (1945-2017). (Çev. Firdevs Candil Erdoğan), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Horvath, M. (2006). RGB-Katkı Rengi [Şema]. WikimediaCommons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AdditiveColor.svg

https://learnopengl.com/Lighting/Colors

[Işık-yerküre ve algı sistemi]. (2021).

Itten, J. (1921). Renk küresi. [Şekil]. Moma. https://www.moma.org/collection/works/143828

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (1979). Sanatta Devrim. İstanbul: Ada Yayınları.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2012). Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Joan Miro (2020, 27 Mart). Erişim adresi: https://www.e-skop.com/skopbulten/joan-m!ró/3726

Josef Albers Study for Homage to the Square: Departing in Yellow (2021, 4 Mayıs). Erişim adresi: https://www.tate.org.uk/art/artworks/albers-study-for-homage-to-the-square-departing-in-yellow-t00783

Kandinsky, W. (1911). İzlenim III (Konser) [Yağlıboya]. Lenbachhaus, Münih, Almanya. https://artsandculture.google.com/asset/impression-iii-concert/mgHAxu9viwsUPg

Kandinsky, W. (1911). Kompozisyon IV [Yağlıboya]. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya. https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/composition-iv-1911

Kandinsky, W. (2015). Sanatta Ruhsallık Üzerine. (Çev. Gülin Ekinci), İstanbul: Altıkırtbeş Yayın.

Kelly, E. (1963). Kırmızı Mavi Yeşil, [Yağlıboya]. San Diego Çağdaş Sanat Müzesi, San Diego, Kaliforniya, ABD. https://www.wikiart.org/en/ellsworth-kelly/red-blue-green-1963

Klee, P. (1928). Kale ve Güneş, [Yağlıboya]. Private Collection. https://www.wikiart.org/en/paul-klee/castle-and-sun-1928

Klein, Y. (1959). Başlıksız Monokrom Mavi [Yağlıboya]. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York. https://www.guggenheim.org/artwork/5638

Klein, Y. (1960). Başlıksız Antropometri, [Yağlıboya]. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., ABD. http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/1039/untitled-anthropometry/

Krausse, A. C. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. (Çev. Dilek Zaptçıoğlu), Literatür Yayıncılık.

Kuehni, R. G. (2012). Color: An Introduction to Practice and Principles, Third Edition. John Wiley & Sons, Incorporated, Singapore.

Levitt, C. (2015). Tarih Boyunca Sanat Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar. (Çev. Dilek Şendil ve Süreyya Evren), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lissitzky, E. (1920). Proun 4 B [Yağlıboya]. Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid, İspanya. https://www.wikiart.org/en/el-lissitzky/proun-4-b

Lynton, N. (1991). Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Malevich, K. (1915) Siyah Kare [Yağlıboya]. Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova, Rusya. https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_(painting)#/media/File:Kazimir_Malevich,_1915,_Black_Suprematic_Square,_oil_on_linen_canvas,_79.5_x_79.5_cm,_Tretyakov_Gallery,_Moscow.jpg

Master Artist and Their Relationship with Color (2021 2 Temmuz). Erişim Adresi: https://www.healing-power-of-art.org/master-artists-and-their-relationship-with-color/

Matisse, H. (1905). Açık Pencere, Collioure [Yağlıboya]. Ulusal Sanat Galerisi, Washington D. C., ABD. https://www.nga.gov/collection/highlights/matisse-open-window-collioure.html

Mayer, T. (1758). Renk Üçgeni. [Şekil]. Colorsystem. https://www.colorsystem.com/?page_id=692&lang=en

Miro, J. (1967). Masmavi Altın, [teknik]. Joan Miró Foundation, Barcelona, İspanya. https://www.wikiart.org/en/joan-miro/the-gold-of-the-azure

Moholy-Nagy, L. (1924). Kompozisyon A XX [Yağlıboya]. Paris Modern Sanat Müzesi, Fransa. https://www.photo.rmn.fr/archive/26-000061-02-2C6NU00NQ5GM.html

Mondrian, P. (1919-1920). Kompozisyon A, [Yağlıboya]. La Galleria Nazionale, Roma, İtalya. https://artsandculture.google.com/asset/grande-composizione-a-con-nero-rosso-grigio-giallo-e-blu/NAERSD29ILbwSQ?hl=tr

Monokrom (solda) ve Analog (sağda) Renkler]. (2020). https://aussiescrapsource.typepad.com/aussie_scrap_source/2011/08/colour-theorymonochromatic

Munsell, A. (1913). Değer [Şema]. Britannica. https://www.britannica.com/science/Munsell-color-system

Munsell, A. (1913). Renk Özü [Şema]. Britannica. https://www.britannica.com/science/Munsell-color-system

Munsell, A. (1913). Yoğunluk [Şema]. Britannica. https://www.britannica.com/science/Munsell-color-system

Munsell, H. A. (1905). Munsell renk sistemi. [Şekil]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Munsell-system.svg?uselang=tr

Nataraja (2021, 4 Mayıs). Erişim adresi: https://www.tate.org.uk/art/artworks/riley-nataraja-t06859

Newman, B. (1948). Birleşim I, [Yağlıboya]. Modern Sanat Müzesi, New York, USA. https://www.moma.org/collection/works/79601

Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O. ve Cayton, D. R. (2015). Sanatın Temelleri: Teori ve Uygulama. Nur Balkır Kuru ve Ali Kuru (çev.). Karakalem Kitabevi: İzmir.

Ostwald, W. (1916). Oswalt'ın renk çemberi. [Şekil]. Colorsystem. https://www.colorsystem.com/?page_id=862

Öndin, N. (2019). Modern Sanat. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Picasso, P. (1911) Pipo İçen Adam [Yağlıboya]. Kimbell Sanat Vakfı, Fort Worth, Teksas, USA. https://zhrblc.wordpress.com/2013/05/09/yeni-bir-bicimkubizm/

Pohlmann, A. (2020). "Measures and numbers for colors. The color system of Wilhelm Ostwald". ChemTexts, 6 (9), doi.org/10.1007/s40828-020-0104-5.

Poliakoff, S. (1950). Kompozisyon, [Yağlıboya]. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York. https://www.guggenheim.org/artwork/3471

Por Francisco R. Villatoro. (2016). Isaac Newton, prizma deneyi [Görsel]. Naukas. http://francis.naukas.com/2016/07/26/36630/

Ragon, M. (2009). Modern Sanat. (Çev. Vivet Kanetti), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Red Blue Green (2021, 15 Mayıs). Erişim adresi: https://www.theartstory.org/artist/kelly-ellsworth/artworks/

Riley, B. (1993). Nataraja, [Yağlıboya]. Tate Modern, Londra, İngiltere. https://www.tate.org.uk/art/artworks/riley-nataraja-t06859

Rothko, M. (1950). No.5/No.22, [Yağlıboya]. Modern Sanat Müzesi, New York, USA. https://www.moma.org/collection/works/80566

Runge, O. (1810). Runge'nin renk küresi. [Şekil]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Runge_Farbenkugel.jpg

Rus Avangardının Devrimcisi: Maleviç Retrospektifi (2020, 27 Ocak). Erişim adresi: https://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangard!-rus-avangard!n!n-devr!mc!s!-malev!c-retrospekt!f!/2038

[Sanatçı spektrumu]. (2021). https://resimhocam.com/renk-cemberi-veya-renk-skalasi-nedir/

Seitz, W. C.(1963). Hans Hofmann with selected writings by the artist. New York: The Museum of Modern Art.

Seylan, A. (2020). Temel Tasarım. İstanbul: Yem Yayın.

Sıcak renkler (solda) ve Soğuk renkler (sağda)]. (2021). https://www.canva.com/learn/graphic-design-terms/

Sophie Taeuber-Arp (2020, 9 Kasım). Erişim adresi: http://www.artnet.com/artists/sophie-taeuber-arp/

Soulages, P. (1953). Boyama 23 Mayıs 1953, [Yağlıboya]. Tate Modern, Londra, İngiltere.https://www.tate.org.uk/art/artworks/soulages-painting-23-may-1953-n06199

Şahin Yeşil, S. (2019). "Gökdelen'in Beton Duvarları Altında Modernist Mimari Ütopyanın Çöküşü". Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 6 (1), s.130-149.

Taeuber-Arp, S. (1916). Dikey ve Yatay Kompozisyon, [Dokuma]. https://www.wikiart.org/en/sophie-taeuber-arp/vertical-and-horizontal-composition-1916

[Tamamlayıcı (solda) Kontrast ve Ayrık Tamamlayıcı (sağda) Kontrast]. (2020). https://aussiescrapsource.typepad.com/aussie_scrap_source/2011/10/colour-theory-split-complementary.html

Tarhan, D. E. (2020). "Goethe'de Renk Fenomeni". Felfese ve Sosyal Bilimler Dergisi, (29), s.219-246.

Tuğal Avcı, S. (2018). Oluşum Süreci İçinde Op Art. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Turani, A. (2010). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tükel, U. (1997). Klee Paul. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C 2, 1025). İstanbul: YEM Yayın.

Tükel, U. (1997). Moholy-Nagy Laszlo. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (C 2, 1291). İstanbul: YEM Yayın.

van Doesburg, T. (1925) Disonansın Karşı Kompozisyonu XVI, [Yağlıboya]. Gemeentemuseum Den Haag, The Hauge, Hollanda. https://www.tasarimakademi.org/de-stijl-sanat-akimi

Wheatley, B. (Yönetmen). (2015). High-Rise [Gökdelen] [Film]. Jeremy Thomas; Recorded Picture Company.

Willem de Kooning (2021, 1 Mayıs). Erişim adresi: https://whitney.org/collection/works/1089

Wols, (1947). Her şey bitti – Şehir, [Yağlıboya]. https://www.wikiart.org/en/wols/it-s-all-over-the-city-1947

Worringer, W. (2017). Soyutlama ve Özdeşleyim. (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Wright, K. (t.y.). CMY-Eksiltici Renk Sentezi [Şema]. Packhelp. https://packhelp.com/cmyk-vs-rgb-whats-the-drill/

Yıldız, M. (2019) Derin. [Tuval üzerine akrilik boya]. 50x70cm. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019) Yanık Kahve. [Tuval üzerine akrilik boya]. 100x100cm. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019). Dijital 1. [Dijital]. Adobe Draw. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019). Dijital 2. [Dijital]. Adobe Sketch. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019). Dijital 3. [Dijital]. Adobe Sketch. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019). Dijital 4. [Dijital]. Adobe Sketch. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019). Eskiz 1, [Kağıt üzerine karakalem]. 9x9cm. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019). Eskiz 2, [Kumaş üzerine suluboya]. 17x17cm. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019). Eskiz 3. [Kağıt üzerine karakalem]. 9x9cm. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019). Gri. [Tuval üzerine akrilik boya]. 25x20cm. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019). Koridor. [Tuval üzerine akrilik boya]. 50x70cm. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019). Mavi-Yeşil. [Tuval üzerine akrilik boya]. 35x25cm. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019). Palet 1. [Kağıt üzerine yağlıboya]. 21x21cm. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019). Palet 2. [Kağıt üzerine yağlıboya]. 17x17cm. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019). Pastel. [Kağıt üzerine pastel boya]. 9x9cm. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019). Pembe [Kağıt üzerine yağlıboya]. 15x15cm. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019). Siyah-Beyaz 2. [Kağıt üzerine yağlıboya]. 9x8cm. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019). Siyah-Beyaz 2. [Kağıt üzerine yağlıboya]. 9x8cm. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019). Soğuk. [Tuval üzerine akrilik boya]. 50x70cm. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2019). Turuncu. [Kağıt üzerine yağlıboya]. 15x15cm. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2020) Beyaz. [Ahşap üzerine karışık teknik]. 30x25cm. Kişisel Arşiv.

Yıldız, M. (2021). Kahve. [Ahşap üzerine karışık teknik]. 25x20cm. Kişisel Arşiv.

Yılmaz, M. (2013). Modernden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya Yayıncılık.

Yves Klein (2021, 10 Haziran). Erişim adresi: http://www.yvesklein.com/en/biographie/