

**RESİM SANATINDA RENK-İÇERİK,  
FORM-İÇERİK İLİŞKİSİ**

**Ebru AKTÜRK**

**Yüksek Lisans Tezi  
Eskişehir, 2004**

**RESİM SANATINDA RENK-İÇERİK, FORM-İÇERİK İLİŞKİSİ**

**Ebru AKTÜRK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Resim Anasanat Dalı**

**Danışman: Prof. Abdullah DEMİR**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Mart 2004**

## YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

### RESİM SANATINDA RENK-İÇERİK, FORM-İÇERİK İLİŞKİSİ

**Ebru AKTÜRK**

**Resim Anasanat Dalı**

**Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2003**

**Danışman: Prof. Abdullah DEMİR**

Bu araştırmada resim sanatında ifade aracı olan renk ve formun kullanım nedenleri araştırılarak belirli sonuçlara varılmış, renk ve formun içerikle bağlantıları incelenmiştir. İnsan beyninin bilinçaltı görüntüleri ve bilinçli olarak ortaya çıkardığı dışavurumlar, çağlar boyu göstermiş olduğu değişim süreçleriyle ilintilendirilerek bağlantılar kurulmuştur. Öncelikle rengin ve formun bilimsel tanımları ve görsel anlatım ögesi olarak kullanım biçimleri ve sınıflandırmaları yapılmış, içerikle bağlantısına ayrıca değinilmiş ve tarihsel süreçte örneklendirilerek incelenmiştir.

Çağlar boyu sanat eserleri, insan beyninin somut görüntüleri olmuştur. Her uygarlık dönemi; farklı ilişkiler, farklı inançlar yaşadığından birbirlerinden farklı dışavurum örnekleri göstermiş, bu yaşantısal süreçler görsel anlatım ögesi olan renge ve forma yansımıştır. Bu yansıma zamanla, dinsel ve ideolojik etkilerle yön bulmuş, şekillenmiştir.

Renk ve biçim insan ruhunun bireysel anlatımı olmasına karşın zaman içinde; bireysellikten çıkıp toplulukların, bir değil birçok beynin ifadesi, bazı ideolojilerin sembolü olmak durumunda kalmıştır. İşte bu süreç çerçevesinde içerikle bağıntılı renk ve formun kullanımı göz önünde bulundurularak, incelenmiş; elde edilen bulgular ortaya konmuştur. Tarihsel süreç içerisinde, resimsel ifadelerde somuttan soyuta renk ve formun içerik ile bağıntısı, nedenleri incelenmiş, bulunan sonuçlar aktarılmıştır.

## ABSTRACT

In this research, the causes for/we use colour and form which are the media of visual expression have been researched and certain key results been derived, relations of colour and form with the content has been also inspected.

Subconscious visual forms and consciously extracted outcomes of the human brain have been related with their changing periods along the ages.

First of all the scientific definitions of colour and forms. The usage forms as visual expression media and their classification are given. Then their connections with the content have been separately touched and inspected by sampling in chronology.

Art products have been concrete visions of human brain in history. Because every civilization has different relations, beliefs and life periods, they have showed different samples of outcomes. So this life periods are reflected into colour and form. Which are the media of visual expression.

This reflection in a time has found a direction for it self and formed by ritual and ideological effects.

Despite of colour and form being the individual expression of the human soul. In some art periods they had to be out of individuality by being the expressions of many brains as the symbol of some ideologies. In that periodical time frame the usage of colour and form connected with content was inspected and the data found has been made public.

Also in chronological duration The relation slip and the causes of colour and form with content are inspected in pictorial expressions from concrete to abstract and the results thus found are presented in this study.


## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ebru AKTÜRK'ün “Resim Sanatında Renk-İçerik, Form-İçerik İlişkisi” başlıklı tezi 10 Mart 2004 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Anasanat Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Abdullah DEMİR  
Üye : Prof.Zehra ÇOBANLI  
Üye : Yrd.Doç.Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Prof.Dr.Nurhan AYDIN  
Anadolu Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



## ÖNSÖZ

Bu araştırmayı hazırlamamda; yardımları ve desteğinden dolayı, öncelikle danışmanım Prof. Abdullah Demir'e, aileme, çalışma boyunca yanımda olan arkadaşlarım Gamze Aksoy'a, Tolgahan Altın'a, Mustafa Zengin'e ve Cansu Őimřek'e çok teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ.....	ii
ABSTRACT .....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
RESİMLER LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ .....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### RENK

1. RENK KAVRAMINA İLİŞKİN TANIMLAR.....	2
1.1. Fizik Olarak Renk.....	3
1.1.1. Gökkuşakğı Renkleri .....	4
1.2. Fizyolojik Olarak Renk .....	5
1.3. Psikolojik Olarak Renk .....	7
2. RENGİN RUHSAL İŞLEVİ .....	12

## İKİNCİ BÖLÜM

### RESİM SANATINDA RENK-İÇERİK İLİŞKİSİ

1. RESİMSEL ANLAMDA RENK-İÇERİK VE ETKİLERİ .....	18
1.1. Empresyonizm ve Renk Algısı .....	19
1.2. Post Empresyonizm ve Renk Algısı.....	22
1.3. Neo Empresyonizm ve Renk Algısı.....	35
1.4. Fovizm ve Renk Algısı .....	39
1.5. Fütürizm ve Renk Algısı.....	40

1.6. Soyut Sanat ve Renk Algısı .....	44
1.7. Kandinsky ve Renk .....	46
1.8. Paul Klee ve Renk-İçerik İlişkisi .....	50
1.9. Guernica.....	53
1.10. Deformasyon ve Renk.....	54

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### FORM

1. FORM ÜZERİNE .....	57
2. FORM ALGISI .....	57
2.1. Form İlişkilerinde Derinlik Etkileri .....	58
2.1.1. Kapatın- Kapanan Form İlişkisinde Derinlik Etkileri .....	58
2.1.2. Ölçü Derecelenmesinde Derinlik Etkileri .....	58
2.1.3. Ayrıntıda Derinlik Etkileri.....	59
3. FORM ALGISININ KAVRANMASINA İLİŞKİN ÖZELLİKLER .....	59
3.1. Kant'ın Form Anlayışı Ve Sembolik Form .....	60
3.2. Sembolik Form Kavramı.....	61
3.3. Sembolik Form Kavramına Hegel'in Etkisi .....	62

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### RESİM SANATINDA FORM-İÇERİK İLİŞKİSİ

1. RESİM SANATINDA FORM-İÇERİK İLİŞKİSİNE DAİR KAVRAMLAR ...	66
1.1. Form ve İçerik Üzerine.....	66
1.2. Picasso ve Form .....	69
1.3. Neşet Günal'ın Form Anlayışı.....	77
1.4. Fütürizm ve Form Algısı .....	80



Resim 10. Paul Gauguin San İsa.....	24
(Walther Tngfo F. <b>Öncü Ressamlar-Gauguin</b> , Taschen / ABC Yayınları)	
Resim 11. Paul Gauguin Beyaz At.....	25
(Walther İngfo F. <b>Öncü Ressamlar-Gauguin</b> , Taschen / ABC Yayınlan)	
Resim 12. Vincent Van Gogh (Patates yiyenler).....	27
(Walther İngfo F. <b>Öncü Ressamlar-Van Gogh</b> , Taschen / ABC Yayınlan)	
Resim 13. Vincent Van Gogh Öğle Uykusu.....	28
(Walther İngfo F. <b>Öncü Ressamlar-Van Gogh</b> , Taschen / ABC Yayınlan)	
Resim 14. Vincent Van Gogh Arles'de Kahvehane (Cafe Terrace).....	29
(Walther İngfo F. <b>Öncü Ressamlar-Van Gogh</b> , Taschen / ABC Yayınlan)	
Resim 15. Vincent Van Gogh (Arles'te Oda).....	32
(Walther İngfo F. <b>Öncü Ressamlar-Van Gogh</b> , Taschen / ABC Yayınlan)	
Resim 16. Henri de Toulouse-Lautree.....	33
(Graber, Corinne ve Jean FrançoisGuillovv. <b>The Impressionist</b> )	
Resim 17. Lautrec, Moulin Rouge Afişi.....	34
(Kınay, Cahit, <b>Sanat Tarihi</b> , Kültür Bakanlığı 1993)	
Resim 18. Loutrec, Au Salon.....	35
(Kınay, Cahit. <b>Sanat Tarihi</b> , Kültür Bakanlığı 1993)	
Resim 19. Georges Scurat Nüde in profile (banyo).....	36
(Graber, Corinne ve Jean FrançoisGuillow. <b>The Impressionist</b> )	
Resim 20. Pablo Picasso Deniz Kıyısındaki Yoksullar.....	38
(Walther İngfo F. <b>Öncü Ressamlar-Van Gogh</b> , Taschen / ABC Yayınlan)	

Resim 21. Arnold Böklin, Siren ve Tiriton.....	39
(Kmay, Cahit. <b>Sanat Tarihi</b> , Kültür Bakanlığı 1993)	
Resim 22, Boccioni, Madde.....	42
(Kmay, Cahit. <b>Sanat Tarihi</b> , Kültür Bakanlığı 1993)	
Resim 23. Modigliani Hebuterne.....	42
(Kmay, Cahit. <b>Sanat Tarihi</b> , Kültür Bakanlığı 1993)	
Resim 24. Modigliani, Soutine.....	42
(Kmay, Cahit. <b>Sanat Tarihi</b> , Kültür Bakanlığı 1993)	
Resim 25. Müller, Ayna Karşısında Üç Çıplak.....	44
(Kınay, Cahit. <b>Sanat Tarihi</b> , Kültür Bakanlığı 1993)	
Resim 26. Wassily Kandinsky Schvvarze Striche 1.....	47
(Düchting, Hago. <b>Wassily Kandinsky</b> , Tashen-1999, Germany)	
Resim 27. Wassily Kandinsky.....	48
(Düchting, Hago. <b>Wassily Kandinsky</b> , Tashen-1999, Germany)	
Resim 28. Oscar Kokoschka - Henvarth Walden Portresi.....	49
(Kmay, Cahit. <b>Sanat Tarihi</b> , Kültür Bakanlığı 1993)	
Resim 29. Paul Klee.....	51
(Partsch, Susana. <b>Paul Klee</b> , Tashen-1999, Germany)	
Resim 30. Paul Klee.....	52
(Partsch, Susana. <b>Paul Klee</b> , Tashen-1999, Germany)	
Resim 31. Pablo Picasso, Quernica.....	54
(Kınay, Cahit. <b>Sanat Tarihi</b> , Kültür Bakanlığı 1993)	

Resim 32. Jean Miro, Boğa Güreşi.....	55
(Kınay, Cahit <b>Sanat Tarihi</b> , Kültür Bakanlığı 1993)	
Resim 33 . (Fotoğraf- Düzenleme) Richard Long.....	56
Gogh Moderne, <b>Vincent Van Gogh and Contemporar Art</b> , Van Gogh Museum-Stedelijk Museum)	
Resim 34. Trenyolu Çizimi.....	58
Resim 35. Paul Cezanne Madame Cezanne sulla poltrona gialla	
(San İskemlede Oturan Madame Cezanne).....	69
<b>(Art Institute of Chicago Museum (Katalog))</b>	
Şekil 36. Paul Cezanne Madame Cezanne sulla poltrona gialla	
(San İskemlede Oturan Madame Cezanne) Krokisi.....	69
<b>(Art Institute of Chicago Museum (Katalog))</b>	
Resim 37. Picasso, Avignon'lu Kızlar.....	70
(Walther İngfo F. <b>Öncü Ressamlar-Picasso</b> Taschen / ABC Yayınları)	
Resim 38. Pablo Picasso Üç Müzisyen.....	74
(Walther İngfo F. <b>Öncü Ressamlar-Picasso</b> Taschen / ABC Yayınlan)	
Resim 39. Leger, Papağanlı Kompozisyon.....	76
(Kınay, Cahit. <b>Sanat Tarihi</b> , Kültür Bakanlığı 1993)	
Resim 40. Neşet Günal Üç Güzel.....	76
(Ural, Murat. <b>Neşet Günal</b> , Milli Reasürans Yayınlan, Birinci Basım, İstanbul 2001)	

## GİRİŞ

Tarih öncesinden günümüze kadar, sanatın farklı gereksinimler doğrultusunda hep var olduğu görülmekte, sonsuzluğu da hissedilen bir gerçeklik olmaktadır. Bu durumun nedenleri araştırıldığında, farklı dönemlerde farklı gerçeklerin olduğu; kimi zaman zorunluluk, kimi zaman iletişim, kimi zaman da tepki ve psikolojik dışavurum olgularıyla gerçekleştiği anlaşılır. Bu olgular, sanat eserlerine yol açmış ve hızla değişen toplumun gelişmesine sebep olmuştur. Değişim gerçekleşirken, her an iç içe olunan görsel gerçeklikleri ve kişinin iç gerçekleri bir arada yön bulmuştur. Çevresel ve algısal faktörler önemini burada ortaya koymuştur.

Renk ve form kavramlarının insan algısındaki etkileri, sanatsal ileti olarak diğer insanları etkilemek üzere kullanılmış, kavramsal değişmelerle gelişme göstermiştir.

Yapılan araştırmada; bu soruna değinilmiş, renk ve form kavramlarının bilimsel tanımlarına yer verilmiş, psikolojik etkileşimleri ve sanat eserlerinde buldukları yerlerin nedenlerine cevap aranmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### RENK

#### 1. RENK KAVRAMINA İLİŞKİN TANIMLAR

İnsan yaşamında en önemli kavramlardan biri olan renk, farklı bilim dallarının da bulgularıyla görünenden de öte anlamlar taşımaktadır. İnsan, güncel yaşantısında istemli yada istem dışı olarak sürekli rengin doğayla olan ilişkisiyle, insanlarla olan ilişkisiyle ve yine rengin diğer renklerle olan ilişkisiyle karşı karşıyadır. Bu durum bilim adamlarını ve sanatçıları araştırmaya yöneltmiş ve bu araştırmalar farklı bilim ve sanat dallarında farklı bulgular ve saptamalarla sonuçlanmıştır.

Çağdaş bilimin açıklamalarına göre; "Renk, ışığın kendi öz yapısına ve nesnelere üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etki"<sup>1</sup> demektir.

Renkle ilgili araştırmalar ve bu alanda yapılan çalışmaların büyük bir bölümü fizik, psikoloji ve fizyoloji bilim dallarını ilgilendirmektedir. Fizikçiler, görüneni uyarıcı hale getiren yani onları görünür kılan ve yine onların nesnel karakterlerini ortaya koyan "ışınım" enerjisi üzerinde dururlar. Buna ek olarak kimya biliminde renklerin pigment ve reaktif boyarmadde özelliklerini inceleyen özel bir alan bulunmaktadır.

"Fizyoloji bilimi, göz ve beyinde yer alan sinir sisteminin elektrokimyasal aktivitelerini, psikoloji ise görsel deneyimlerin bir ögesi olarak rengin fark edilmesini inceler.

Bu alanlarda birbirlerinden farklı renk kavramlarının kullanılması, konuyu biraz daha anlaşılması güç hale getirmektedir. Ancak, tüm yaklaşımların ortak bir yönü rengin sanatsal bağlamdaki sorunları kapsamındadır".<sup>2</sup>

Rengin farklı bilim dallarına göre genel açıklamaları şunlardır.

<sup>1</sup> M.Sözen, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, (Remzi Kitabevi, 1986), s. 200

<sup>2</sup> A.Genç, *Görsel Algılama – Sanatta Yaratıcı Süreç* s. 36

### 1.1. Fizik Olarak Renk

"Güncel yaşantıda karşılaşılan birçok olay, beyaz ışığın değişik renklerden oluştuğunu göstermektedir. Kristal avizeden duvara düşen renkler ve gökkuşağı renkleri, bu gerçeğin anlaşılmasını sağlamaktadır. Avize kristallerinden geçen beyaz ışık ışınlan, kırılmaya uğrayarak değişik açılarla ayrılırlar, her rengin kırılma açısı farklı olduğundan duvara farklı renkler olarak düşerler.

Fizikçi Isaak Newton; 1676'da, prizma yardımı ile güneş ışığının kırılmasını sağlamış ve renklere ayrılan tayfını net bir şekilde göstermiştir. Bu ayrışma ile meydana gelen tayfta bütün temel renkler vardır.

Prizmadan geçerek kınlan güneş ışığı bir perdeye düşürüldüğünde kırmızıdan mora dek geçişli bir renk bandı oluşturmaktadır. Bu renk bandı tersine prizmadan geçirilerek perdeye düşürüldüğünde tekrar beyaz ışığı verir."<sup>3</sup>

Beyaz ışık insanın görme boyutları içinde kalan bölümünü de oluşturur.

İnsan gözüyle sadece 400-700 nm ışık dalgalan algılanabilir,  $1 \text{ nm} = 10^{-9} \text{ m} = 0,000001 \text{ mm}$  olur. (Resim 1)



Resim 1 Tayf Renkleri

<sup>3</sup> A.Demir ,Temel Plastik Sanatlar Eğitimi (A.Ü. Yay.Evi ,1993) s.29

"Tayf renklerinin saniyedeki dalga uzunlukları ve frekansları şöyledir:

RENK	DALGA UZUNLUĞU	FREKANS
Kırmızı	800 – 650 nm	400 – 470 milyar
Turuncu	640 – 590 nm	470 – 520 milyar
Sarı	580 – 550 nm	470 – 520 milyar
Yeşil	530 – 490 nm	590 – 650 milyar
Mavi	480 – 460 nm	650 – 700 milyar
Lacivert+	450 – 440 nm	700 – 760 milyar
Mor	430 – 390 nm	760 – 800 milyar

Kırmızıdan mora kadar olan frekans, aşağı yikan 1/2 oranındadır, ki bu müzikte bir oktavidir.

Her tayf renginin bir dalga uzunluğu varır. O renk dalga uzunluğunun ve frekansının verilmesiyle kesin olarak belirlenebilir. Işık dalgalan, kendi başına renksizdir. Renk ancak bizim gözümüzde ve beynimizde oluşur. Bu dalgalar bizim tarafımızdan tanındığı kadarıyla henüz tam olarak açıklanamamaktadır. Yalnız bilinen şudur ki, her bir renk farklı ışık duyumu kalitesinden oluşur."<sup>4</sup>

### 1.1.1. Gökkuşuğu Renkleri

"Gökkuşuğu, güneş ışığının yağmur damlaları tarafından kırılma, dispansiyon ve iç yansımalarının kombine etkileri sonucunda gerçekleşir. Koşullar gözlem için elverişli olduklarında iki kuşak görülebilir ve bunlardan iç tarafta olana primer kuşak, dış tarafta olana sekonder kuşak denir. Daha parlak olan iç kuşağın dış tarafı kırmızı ve iç tarafı mordur. Daha sönük olan dış kuşakta ise renkler tersinedirler. Primer kuşak aşağıdaki tarzda gerçekleşir. Güneş ışıklarının yatay oldukları farzedildiğinde ve yağmur damlasına çarpan bir ışın göz önüne alındığında, bu ışın birinci yüzeyde kırılır, ikinci yüzeyde kısmen yansır ve önyüzden tekrar çıkar. Böyle bir ışının yolunun tam hesabı gayet zordur. Fakat Fransız bilgini Descartes, bir yağmur damlası yüzeyinin farklı noktalarına gelen binlerce ışının yollarını hesapladı ve gösterdi ki, eğer herhangi bir

<sup>4</sup> J. Itten, *Kunst der Farbe*, (Stuttgart, 1983), s.18.

verilen renkteki bir ışın, sapması maksimum olacak bir noktaya gelirse, yağmur damlasının yüzeyine bu noktanın hemen yakınında çarpan aynı renkli bütün öbür ışınlar, birinciye gayet yakın bir doğrultuda yansıyacaklardır. Kırmızı ışığın maksimum sapma açısı 138° dir.<sup>5</sup>

Doğadan edinilen gözlemlerin bilimsel saptamalarla anlatıldığı bu açıklamalardan sonra fizyolojik olarak rengin fonksiyonları, yanılısamları, psikolojik etkileri öne çıkar.

Renklerin birbirleriyle olan ilişkileri, bu ilişkilerin sonucunda insan beyininde ortaya çıkardığı algılama ve yanılısama durumları incelendiğinde rengin, "neden" bir görsel anlatım ögesi olduğu sorusuna cevap bulunur.

## 1.2. Fizyolojik Olarak Renk

"Görme olayı ve görsel algılama, ışık, göz ve beyin ile oluşur."<sup>6</sup>

Gözün fonksiyonel özellikleri ile video kamera, fotoğraf makinelerinin işleyiş tarzları karşılaştırıldığında benzer yanlar görülür. Gözün bu fonksiyonel özelliği ritmik bir sırayla görme olayını gerçekleştirir.

"İnsan gözü 380 ve 760 nm dalga boyundaki elektromanyetik ışınlarla tepki gösterir. Göz, beyin dışında insan vücudunun en farklı organıdır.

Göz 2,5 cm çapında küresel bir cisim olup, alt deri tarafından çevrelenmiştir. Gözün iç duvarı retina ile giydirilmiştir. Retina görme koridoru üzerinde beyinle bağlı olan, ışığa duyarlı sinir tellerine sahiptir. Retinadaki renk algılayıcıları belirli frekanslara duyarlıdır fakat algıladıkları rengin monokromatik mi yoksa renklerin karışımından meydana gelen yeni bir renk mi olduğunu ayırt edemezler. Bu algılayıcılar sadece rengin yoğunluğuyla ilgili bir fikir verebilirler.

<sup>5</sup> Aynı, s. 23

<sup>6</sup> Ö.Keser, Sanat Eğitiminde Renk Ve Renk Öğretim Yöntemleri(Tez. San. A.Ü , 1996), s. 34



Gözün görme alanı, anatomik yapısı ve hareket alanı yoluyla sınırlandırılmıştır. Dikey yönde göz, kafa hareket etmeksizin 140 derecelik bir kesit yakalar. Yüzün anatomik yapışınca, kaslar ve yanaklar, bu kesiti yukarıda ve aşağıda sınırlayabilirler."<sup>7</sup>

Bir nesneden yansıtılan ışınlar göze ulaşarak, ağ tabakasındaki ışığa duyarlı sinirler tarafından, ağ tabakasının odak noktasından beyne iletilirler. Nesnelerin her noktasından çıkan ışınlar, ağ tabakasında küçük bir kopya olarak ortaya çıkarlar. Bu kopyalar yana yana gelerek odak noktasına yerleşirler. Nesnelere yapılarındaki farklılıklardan dolayı, üzerlerine düşen ışığın bir kısmını emer, diğer kısmını ise farklı aydınlıklarla yansıtır.

"Bir nesneden gelen ışık demeti, gözün saydam tabakasından, ön odadan, mercekten camsı sıvıdan geçerek göz küresinin girişindeki ağ tabakaya erişir. Ağ tabaka üzerinde yer alan ışığa duyarlı çeşitli elemanlar, yeni koniler ve sopacıklar, gelen ışık eksenini görme sinirleri aracılığı ile beyne iletmeye uygun biçimde dönüştürürler. Görme sinirleri ile beyne taşınan bu görüntüler sonucunda biz nesneyi görürüz. Çeşitli uzaklıklara odağı ayarlama işlemi, merceğin biçim değiştirmesi ile sağlanır. Göze düşen ışık şiddeti, daire biçimindeki irisin açılıp kapanması, yani göz bebeği çapının büyüüp küçülmesi ile sağlanır.

Göz, önce çevresindeki hareketi ışığa bağlı olarak yakalar. Sonra koyu-açık farklılıklarını algılar, en sonunda ise renksel algılama ile beraber tüm özellikleriyle nesnel varlığı algılar. Gözün retinası en küçük ışık güdüsüne dahi tepki gösterir.<sup>8</sup> "Bunun ardından, sağlanmamış olan çok sayıda ışık retinaya düşerse, yüksek duyarlılığa ayarlanmış hücreler, çok şiddetli olarak gözlerin kamaşmasına yol açarak tepkirler."<sup>9</sup>

Görme olayı doğa elemanlarının da algılama durumunu kapsar.

"Bitkilerin değişik dalga boylarındaki renklere karşı tepkileri farklıdır. Renklere karşı tepki bu organizmalar düzeyinde başlamakla birlikte, renk algılamasının başlaması canlıların evrim sürecinde böceklerle başlar. Böceklerde, renklere karşı duyarlılık, belki

<sup>7</sup> H.Kuppers, s.210-211.

<sup>8</sup> Keser, **Ön. ver.**, s.32

<sup>9</sup> H.Kuppers, **Ön. ver.**, s.247-253.

de insandan daha üst düzeydedir. Örneğin; anlar renk seçimi yapmaktan başka, mor ötesi ışık ışınlarına karşı da duyarlıdırlar. Kapalı havalarda güneşli bölgeleri daha kolay keşfederler. Ayrıca, insanlarda renk ayırma yetisinin böceklere göre daha geç belirdiği bilinmektedir. Bu nedenle her ne kadar altı aydan küçük olan çocuklar renkli bir küreyi gri bir küreden ayırma yetisini gösterirlerse de, bu yaş düzeyinin üzerinde olanlar kırmızı, mavi, yeşil ve sarıyı ancak ikinci yıl içinde ayırt edebilmektedirler. Yetişkinlerde ise görme alanı aydınlatma, yaklaşma veya algılama bölgesinden merkeze doğru hareket etmek suretiyle yavaş yavaş beliren fiziksel varlık (nesne), renklerden çok daha önce fark edilmektedir. Bu durum retinanın yapısıyla ilgili olup, retinanın dış yüzeylerinin merkeze oranla daha az duyarlı olması gerçeğiyle açıklanabilmektedir."<sup>10</sup>

"Işığa karşı refleks tepkiden biraz daha ileri aşamada olan, ilk görsel algılama tek hücreli saydam organizmalarda görülmektedir, amip kuvvetli ışık karşısında zig-zaglar yaparak uyarının etkisinden kurtulmaya çalışır. Diğer hücrelilerde (protoza) durum biraz daha karmaşık olup sonuçta farklılık gösterir. Klorofil maddesi taşıyan canlılar, ışıktan kaçma yerine ona yönelmeye çalışırlar. Bu canlı yaratıklar insan ölçütlerine göre kördür. Işığa karşı duyarlı olmalarına rağmen gözleri ve beyinleri bulunmamaktadır. Algılamanın bu düzeydeki sürecinde ışıkla ilk karşılaşan insanın irislerinde refleks bir tepki olarak daraldığı düşünülürse, yeni doğmuş bir çocuk ile amip arasında çok az bir duyarlık farklılığı olduğu ortaya çıkar. Dış dünyaya ilişkin herhangi bir imgenin zihinsel olarak oluşması için beynin gerekliliği göz önüne alınca bu tepkilerin nedeni daha kolay anlaşılır."<sup>11</sup>

İnsan beyninin görme olayına karşı anlık tepkimeleri geçmiş güncel şartlanmışlıklarla ilişkindir. Bu durum psikolojik olarak renk algısı olayının araştırma sebebi olmuştur.

### 1.3. Psikolojik Olarak Renk

Algılama olayının en önemli öğelerinden biri de rengin psikolojik etkileridir. "Bu kavram en geniş anlamıyla, görsel deneyimlerin zaman ve mekan boyutlarından soyutlanması durumunda, arda kalan şey olarak açıklanabilir."<sup>12</sup>

<sup>10</sup> A. Genç, **Ön. ver.**, s. 17

<sup>11</sup> Aynı, s. 17

<sup>12</sup> Genç, **Ön.ver.** s.118.

Görünen renk algılandıktan sonra psikolojik etkiler yaratır. Rengin insan psikolojisi üzerindeki etkileri, insanın geçmiş yaşamışlıklarıyla ilişkindir. "Arnheim'a göre: sıcak renkler kan basıncını yükseltir, soğuk renkler düşürür. Konuya ilişkin olarak Kandinsky de şunları söylemiştir: Renk psişik bir titreşim uyandırır. Fiziksel görme hemen ikinci bir olay olarak psikolojik tepkiyi uyandırır. Sıcak kırmızının uyarıcı bir etkisi vardır. Çünkü kana benzemektedir, yarattığı izlenim acılı, üzücü olabilir (Resim 2). Burada renk, renk üzerine üzücü etki yapan başka bir fiziksel olayı canlandırmaktadır. Kandinsky'e göre açık sarı bize ekşi ve asitli bir izlenim vermektedir. Çünkü bize bir limonu düşündürmektedir."<sup>13</sup>



Resim 2.

Arnulf Raine

Fingermalerei, 1973-74

"Renk çemberinde en açık renk sarı, en koyu renk de mordur. Bu iki renk arasında kuvvetli bir açık-koyu kontrastlık vardır. Kırmızıturuncu ve maviyeşil de şiddetli bir sıcak-soğuk ilişki içindedirler. Kırmızı ve kırmızıturuncu en sıcak, mavi ve maviyeşil de en soğuk renklerdir. Kırmızı, kırmızıturuncu, turuncu, sarıturuncu, kırmızımor ve sarı,

<sup>13</sup> W. Kandinsky, *du Spiritüel Dans l'Art*, (Edition Dencel, Paris ,1969), , s.85-86.

genelde sıcak renkler, sarıyeşil, yeşil, maviyesil, mavi, mavimor soğuk renkler olarak değerlendirilirler. Üç ana renk temelinde sıcak-soğuk ilişkiler; en sıcak renk kırmızı, en soğuk renk ise mavidir. Sarı, mavi ve kırmızının ortasındadır, yani sıfır noktasındadır. Kırmızıya göre soğuk, maviye göre sıcaktır.

Yalın renkler temelinde en sıcak ve en soğuk renkleri ve sıcak-soğuk gruplamaları yaptıktan sonra, renk çemberinde olmayan renklerin, sıcak-soğuk ilişkilerini de bu duruma göre değerlendirmek mümkündür. Renk doygunluğu ve parlaklığı fazla olan renkler arasındaki sıcak-soğuk etki, renk doygunluğu ve parlaklığı zayıf olan renklere daha fazladır. Örneğin, maviyle kırmızı arasındaki etkin sıcak-soğuk ilişki, ton değerleri beyaza yaklaştıkça zayıflar. Renkler arasındaki sıcak-soğuk etki, ton değerleri aynı veya yakın olduklarında en yüksek seviyeye ulaşır.

Renklerin sıcak-soğuk ilişkileriyle sıcak-soğuk, parlak-mat, şeffaf, kapalı, statik-dinamik, ince-kalın, hafif-ağır, ıslak-kuru gibi değişik etkiler gösterilebilir. Sıcak renkler soğuk renklere göre daha önde görünürler, plan oluşturmada, renklerin bu özelliğinden yararlanılabilir. Sıcak-soğuk ilişkide renk ışığının zayıflatılması, derinlik, uzaklık-yakınlık etkisini daha da artırır.<sup>14</sup>

Renklerin insanlar üzerindeki psikolojik etkileri, rengin, insan beynindeki diğer bilgilerle beraber algılanmasından dolayı farklı farklıdır. Örneğin, yeşilin ferahlatıcı, rahatlatıcı etkisi insanın doğaya, ağaçların rengine ve esintisine olan özlemindedir.

(Resim 3)

<sup>14</sup> A.Demir, *Temel Plastik Sanatlar Eğitimi*, s.46



Resim 3

## Doğadan Fotoğraf

"Renkler etkilerine göre üç ayrı biçimde sıralanabilir.

1. Film renkleri: Film renkleri ışık renkleridir; durgun bir havada gökyüzünün maviliği gibi, film renklerinin izleyiciye olan uzaklığı belirsizdir. Belirli bir dokusu olmayıp süngerimsi bir niteliği vardır. İçine girilebilirmiş gibi bir etki uyandırır. Film renkleri nesnelere bir parçasıymış gibi algılanamazlar. Bu renklerin, nesneden bize yansıyan ve onları belirgin hale getiren renklerle ilgisi yokmuş gibi değişik bir özelliği vardır. Ayrıca film renkleri bir yüzeyi de belirleyemezler.

2. Derinlik (volume) renkleri: Saydam nesnelere özgü renklerdir. Örneğin; bir şarap şişesinden yansıyan renkler, aydınlatılmış sigara dumanında görülen renkler yada bir bardaktan yansıyan renkler, derinlik renkleridir. Bu renkler, kapladıkları üç boyutlu mekana tümüyle nüfuz eden renklerdir.

3. Yüzey renkleri: Nesnelerin yüzeylerindeymiş gibi görünürler. İzleyiciyle aralarındaki uzaklık belirgindir. Örtücüdürler. Normal olarak nesnelerin bir niteliğiymiş gibi algılanırlar. Yüzey renkleri arada sırada, nesne olarak kabul etmediğimiz nesnelerin (örneğin, saydam olmayan bulut yada duman gibi) bir kalitesi olarak da algılanabilirler."<sup>15</sup> (Resim 4)



Resim 4.

Yves Klein

L'accord bleu (Relief eponge I), 1960

Renklerin algılanmasındaki bu farklılıklar görsel anlatımda ifade aracı olarak kullanılmışlardır. Renklerin bulunduğu mekan, diğer renkler ve insan beyninin diğer görüntüleriyle birleşen ilişkileri önemli bir rol oynamıştır.

İnsan beyni renkle karşı karşıya geldikten sonra, geçmiş etkilenmişliklerle ve bilinçaltı görüntüleriyle o renge farklı anlamlar yükler. Bu anlamlar bazen aynı yaşantısal süreçten geçen insan topluluklarıyla kendi aralarında birbirlerine yakın olur. Örneğin şehir hayatı yaşayan insanlar için yeşil renginin anlamıyla, kırsal kesimde yaşayan bir insanın yeşile yüklediği anlam aynı değildir. Renklere yüklenen anlamlar, hatta

<sup>15</sup> Kandinsky, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, s.42.

renklerin isimlendirilmesi, farklı topluluklar tarafından farklı şekillerde olmuştur. Örneğin; ilkel topluluklarda renkler açıklık ve koyuluklarına göre isimlendirilmiştir. Açık mavi ve açık sarı aynı isimle adlandırılabilmiştir. Ya da koyu kırmızı-lacivert yine aynı isimle adlandırılmıştır. Bu tamamen yaşam biçimi, ilgiler, gereksinimler kısacası o toplumun tüm özellikleriyle ilgilidir.

Renklere yüklenen anlamların sebepleri "kavram" sorununu ortaya çıkarmıştır. İnsan beyni bilinçli yada bilinçsiz sürekli kayıt halinde olduğundan, görüneni ve işitileni, ilişkilendirerek kavramları renge, rengi kavramlara yüklemiştir. Örneğin bir kişiyi ya da bir nesneyi tanımlarken kullanılan sözcükler bir renk için de kullanılabilmiştir. "Ağır renk", "eksi renk", "ince renk", "acı yeşil" ... gibi.

Bu kavramların renklere yüklenmesinin sebebi, güncel yaşantıda sürekli karşı karşıya kalman yiyecek-içecek, işlevsel eşyalar gibi farklı materyallerin renkleriyle ilişki kurdurulmasıdır. Örneğin limon ekşi olduğundan limon sarısının ekşi renk olarak algılanması, ağır ve soğuk denildiğinde koyu grinin hatırlanması; yine ağır ve soğuk olan demirin rengi olması, koyu gri giyinen insanlara "ağır insan" denmesi gibi ilişkiler zincirleri ortaya çıkmaktadır.

## 2. RENGİN RUHSAL İŞLEVİ

"Gözün pek çok renge bulanmış bir palet üzerinde gezdirilişi, ikili bir sonuç doğurur. Kişi ilk önce, değişik ve hoş renklerin yarattığı zevk ve memnuniyetle, tamamen fiziksel bir izlenim edinir. Göz ya ısınmış ya da yatışmış veya serini emiştir. Fakat bu fiziksel duyular yalnızca kısa süreli olabilir. Sadece yüzeyseldirler ve hiçbir kalıcı etki bırakmazlar, çünkü ruh etkilenmemiştir. Renklerin etkisi, göz başka bir yöne çevrildiğinde unutulsa da, değişik renklerin yarattığı bu yüzeysel izlenim bir duyum silsilesinin başlangıç noktası olabilir."<sup>16</sup>

Bu başlangıç beyinde yüklenen kavramlarla anlam bulur ve artık bir sembol niteliği taşımaktadır. Rengin bu özelliği formla bütünleştiğinde taşıdığı anlamda değişiklikler yaratır. Renk forma, form da renge anlamlar yükler.

<sup>16</sup> Kandinsky, *Ön.ver.*, s.75.

"Herhangi biri için, yalnızca çok tanıdık nesnelere doğrudan izlenimler tamamen yüzeysel olacaktır. Yeni bir fenomenle ilk karşılaşma ruhta derhal bir etki oluşturacaktır. Bu, çocuğun dünyayı keşif deneyimidir; ona göre her nesne yenidir. Bir ışık görür, tutmak ister, parmağını yakar ve bundan sonra ateşe tam bir saygı duyar. Ama sonra ışığın nahoş yüzünün yanı sıra dostça bir yüzünün de olduğunu, karanlığı kovduğunu, günü uzattığını, sıcaklık, yemek pişirme ve oyun için gerekli olduğunu öğrenir. Bu deneyimlerin toplamından, zihinde silinmez bir biçimde sabit olan bir ışık bilgisi oluşur. Böylece dünya yavaş yavaş görünür hale gelir. Ağaçların gölge sağladığı, atların hızlı koştuğu, otomobillerin daha hızlı gittiği, köpeklerin ısırıldığı, aynada görülen figürün gerçek bir insan olmadığı anlaşılır."<sup>17</sup>

Bu, insanın deneyimler sonucu öğrendiği bilgilerin yol açtığı algılama sürecidir. Deneyim kazanma süreci ne denli yoğun geçerse ve ne denli yaşantısal anlamlar taşıyorsa duyarlılık boyutu da o denli yükselmiştir. "Duyarlılık bakımından az gelişmiş bir ruh üzerinde yalnızca geçici ve yüzeysel bir etki bırakan renk için de aynı şey söz konusudur."<sup>18</sup> Bu yüzeysel etki bile kendi içinde yeni anlamlar taşımaktadır. Gözü daha çok açık - duru - sıcak olan renkler çekmektedir. Bu duruma yine çocukların algılama özelliği örnek verilebilir. Duyarlılık bakımından az gelişmiş, daha doğrusu gelişme sürecinin başında olan çocuk da sıcak ve duru renklere yönelir, tepki gösterir. "Parlak kırmızı insanları her zaman cezbetmiş olan ateşin cazibesine sahiptir. Uzayan tiz trompet sesinin kulağı incitişi gibi, keskin limon şansı da gözü incitir ve izleyici, mavi ya da yeşilde ferahlık aramak üzere oradan uzaklaşır. Fakat daha duyarlı bir ruh için, renklerin etkisi daha derin ve yoğun bir şekilde etkileyicidir. Ve böylece renklere bakmanın ikinci ana sonucuna ulaşılır. Onların ruhsal etkileri, kendileriyle uyumlu bir ruhsal titreşim meydana getirirler ve bu temel fiziksel izlenimin önemli olduğu ruhsal titreşime doğru atılan bir adımdır."<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Kandinsky, **Ön.ver.**, s.7.

<sup>18</sup> Aynı, s.76.

<sup>19</sup> Aynı, s.76.



Rengin ruhsal etkileri, anlık olabildiği gibi çağrışımlar sonucu farklılaşabilir. Örneğin sıcak bir kırmızı heyecan etkisi uyandırabilirken, kırmızının başka bir tonu akışkan bir kanı çağrıştırabildiği için tiksinti etkisi yaratabilir.(Resim 2)

Kavramların insan üzerindeki etkileri görecelidir. Kavramların etkileri renkle bütünleştiğinden her rengin etkisi farklı yaşantısal süreçlerden geçen farklı insanlar üzerinde farklı farklı olur.

"Pek çok renk, pürüzlü ya da yapışkan olarak tanımlanmıştır. Diğerlerininse pürüzsüz ve muntazam olarak tanımlanmış olması insanda onlara dokunma duygusu yaratır. (Örneğin koyu ultramarin, kromik oksit yeşili ve gül kırmızısı) Sıcak ve soğuk renkler arasındaki ayırım da bu ilişkiye dayanır. Bazı renkler yumuşak (gül kırmızısı) görünür. Sert gözükene diğer bazı renklere (kobalt yeşili, mavi-yeşil oksit) tüpten yeni çıktıklarında bile kuru gibi gözükürler.

'Kokulu renkler' ifadesiyle sıkça karşılaşılır. Ve sonuçta renklerin sesleri öylesine belirlidir ki, parlak sarıyı bas veya göl mavisini tiz seslerle ifade etmeye çalışan birini bulmak güç olacaktır. Çağrışım yoluyla açıklama, pek çok önemli durumda yeterli gelmeyecektir. Kromo terapidenden haberdar olanlar, renkli ışığın tüm beden üzerinde çok belirgin etkiler yapabileceğini bilirler. Çeşitli sinir hastalıklarının değişik renklerle tedavisi için girişim yapılmıştır. Kırmızı ışığın kalbi uyarıp, heyecanlandırdığını, mavi ışığınsa geçici felce neden olabileceğini göstermişlerdir. Ancak hayvanlar, hatta bitkiler üzerinde deneyler yapıldığında, çağrışım teorisi anlamını yitirir. Böylece kişi, sorunun şimdiki haliyle keşfedilmemiş olduğunu; fakat rengin, fiziksel bir organizma olan beden üzerinde muazzam etkileri olabileceğini kabul etmek zorunda kalır. Çağrışım teorisi ruhsal dünya açısından yeterli değildir. Genel olarak renk, doğrudan ruhu etkileyen bir güçtür. Renk klavye, gözler tokmaklar, ruh çok telli piyanodur. Sanatçıysa, çalan ellerdir. Ruhta titreşimler yaratmak üzere tuşlara dokunur."<sup>20</sup>

Rengin etkileri görsel anlatımda kullanıldığında formla olan ilişkisi yadsınamaz bir gerçekliktir.

---

<sup>20</sup> Aynı, s.79.

"Renk ve formun arasındaki bu temel ilişki formun renk üzerindeki etkileri sorununu ortaya çıkarmaktadır. Tamamıyla soyut ve geometrik olmasına rağmen form, ruhsal bir telkin gücüne sahiptir. Bir üçgenin (dar açılı, geniş açılı yada eşkenar oluşu göz önüne alınmaksızın) kendine özgü ruhsal bir değeri vardır. Başka formlarla ilişki içinde olduğu zaman bu değer bir şekilde değişmekte, fakat nitelik bakımından aynı kalmaktadır. Bir daire, bir kare yada akla uygun herhangi bir geometrik şekille de benzer bir durum ortaya çıkar."<sup>21</sup>

"Çocuklar üzerine yapılan anketlerde renklerin bazı formları çağrıştırdığı ortaya çıkmıştır. Örneğin, sarı üçgeni, (parlak ve hareketli bir renk olduğu için aynı şekilde olan bir form olan üçgenle ilişkilendirilmiştir.) kırmızı, kareye (yine hareketli bir renk olduğundan, aynı etkiyi uyandıran bir formla ilişkilendirilmiştir. ) Yeşil rengi de kareyle ilişkilendirilmiştir. Çünkü yeşil ve kırmızı komplementer zıtlığa sahip olmalarına karşın eşit algılanır, frekans sayılan eşittir; siyah beyaz fotoğrafları çekildiğinde aynı değerleri verirler. Durağan bir renk olan mavi, yine durağan bir form olan daireye benzetilmiştir. Turuncu ise sarı ve kırmızınının karışımı bir renk olduğundan, yine sarı ve kırmızınının çağrıştırdıkları formların karışımı gibi algılanan bir forma, yamuğa benzetilmiştir."<sup>22</sup>



İnsan beyni sürekli mukayese yaparak algılama olayını gerçekleştirir; Tanımlanamayan bir nesneyi tanımlayabilmek için daha önce algılanıp tanımlanmış benzer bir formla ilişki kurarak tanımlamaya çalışır. Örneğin sanat eğitimi almamış, yada resimsel anlamda bilgi sahibi olmayan kişiler, soyut bir resmi algılamaya çalışırken sürekli tanımlanabilen başka nesnelere benzetmeye çalışırlar.

<sup>21</sup> Aynı, s.79.

<sup>22</sup> A.Demir Ders Notları

"Form ve renk arasındaki karşılıklı etkileşim artık açık bir hale gelir. Sarı bir üçgen, mavi bir daire, yeşil bir kare, ya da yeşil bir üçgen, sarı bir daire, mavi bir kare- tüm bunlar farklıdır ve farklı ruhsal değerlere sahiptirler.

Bazı renklerin etkisinin bazı formlarla engellendiği, hatta geçersizleştirildiği açıktır. Genellikle keskin renkler sivri uçlu şekillere (örneğin, sarı bir üçgen), yumuşak ve derin renklerle yuvarlak şekillere (örneğin, mavi bir daire) uygundur. Ancak renk ve formun uygunsuz bir birleşiminin mutlaka uyumsuz olmayacağı, kullanıma bağlı olarak yeni armoni olasılıklarına yol gösterebileceği hatırlanmalıdır.

Renk ve formlar neredeyse sayısız oldukları için onların birleşim ve etkileri de aynı şekilde sonsuzdur. Eldeki malzeme tükenmez."<sup>23</sup>

Renklerin formlarla beraber içeriği güçlü bir şekilde etkilemesi ne kadar kaçınılmazsa, renklerin birbirleri arasındaki etkileşimleri de bir o kadar güçlüdür. Bu etkileşim rengin algılanışına (dingin ya da hareketli, sıcak ya da soğuk .... oluşuna) etki eder.

Örneğin, "Sarıyı soğutmaya yönelik bir girişim, yeşil bir renk meydana getirir ve hem yatay hem de merkezden dışarı doğru olan hareketi durdurur. Renk, solgun ve gerçekdışı bir hal alır. Karşıt hareketi nedeniyle mavi, sarı üzerinde bir fren görevi görür; ancak mavinin kendi hareketi de engellenmiş olur. İki renk de hareketsiz kalır ve ortaya yeşil çıkar. Aynı şekilde, siyah ve beyazın karışımı da, hareketsiz olan ve ruhsal bakımdan yeşile çok benzeyen griyi meydana getirir.

Oysa yeşil, sarı ve mavi geçici olarak hareketsizleşmiş olmalarına rağmen potansiyel olarak faal renklerdir; grideyse böyle bir hareket olanağı yoktur. Çünkü gri, biri hareketsiz bir uyumsuzluk içinde, diğeryse sonsuz bir duvar ya da dipsiz bir kuyu gibi, hareketsiz bir yokluk içinde -uyumsuzluktan bile yoksun- bulunan ve hiçbir faal güce sahip olmayan iki renkten oluşur.

---

<sup>23</sup> Kandinsky, **Ön.ver.**, s.80.

Yeşili meydana getiren renkler, kendilerine has bir harekete sahip olduklarından, bu harekete dayanarak onların ruhsal çekiciliğini hesaplamak mümkündür."<sup>24</sup>

Sarı ve mavi renginin ruhsal etkileri diğer bütün renklerde olduğu gibi sonsuz çeşitliliktedir. Renklerin birbirleri arasındaki bu ilişkiler zinciri ve etkileşimler formlarla olan ilişkilerinde de sonsuz çeşitliliktedir. Daha önceki anlatımlarda da belirtildiği gibi, bu etkileşimlerde renklerin kendilerinin, mekanın, yüzey ve formların etkili olduğu kadar, algılayan kişinin geçmiş şartlanmışlıkları, fizyolojik ve psikolojik özellikleri de etkilidir. Renklerin ruhsal etkilerinin sonsuz olması bu duruma bağlıdır. (Resim 5)



Resim 5.

Kenny Scharf

Obglob, 1988

<sup>24</sup> P.Klee, *Modern Sanat Üzerine.*, s.25.

## İKİNCİ BÖLÜM

### RESİM SANATINDA RENK, İÇERİK İLİŞKİSİ

#### 1. RESİMSEL ANLAMDA RENK-İÇERİK VE ETKİLERİ

Renklerin birbirleriyle ve formlarla olan ilişkileri sonucu bazı kavranılan çağrışırmaları yüzyıllardır sanat eserlerinde kullanılmıştır. Mağara döneminden bugüne kadar geçen süreçte ortaya konulan eserler incelendiğinde farklı dönemlerde farklı betimleme tarzlarıyla karşılaşmıştır. Görsel anlatımın ilk kıvılcımlarının ortaya çıktığı mağara dönemine bakıldığında kavramlar basit şekillerle betimlenmiş, iletişim aracı olarak kullanılmıştır.

Mağara döneminde temel bir gereksinim olan bu durum, sonraları, insan yaşantısının her anında yer alan ve her anını betimleyebilen kavramların sembolleri olmuştur. Kavramlar; renklere, formlara dönüşmüştür.

Renklerin birbirleriyle ve formlarla olan ilişkileri, sembolize edilen kavramların etkisini güçlendirmiştir. Klasik sanat eserlerinde görülen mistik hava, kutsallık, dinsellik, formların ve renklerin armonileriyle yaratılmıştır. Vurgulanmak istenen, kavram renklere ve biçimlere yansımıştır.

XX.yy Endüstri çağı olarak adlandırılır. Çağ kavramı kültür gelişmelerindeki büyük değişimleri sembolize ederken, içinde tarih süreçleri boyunca değişen, yön bulan sanat akımlarını barındırır. Bu anlamda Endüstri çağı, batı kültüründe teknolojinin gelişmesine ilişkin bir süreçtir. Endüstri çağı,yalnız batı kültür tarihinin değil, insanlık tarihinin de değişim aşaması sonucu ortaya çıkan durumu olarak anlaşılır. Arnold Gehlen'e göre "Endüstri çağı, insanlığın gelişmesinde kesin ve kaçınılmaz sonuçlar getiren iki büyük aşamadan biridir. Birinci aşamada insan avcılıktan kurtulup toprağa yerleşmiş, tarım ve havyacılık kültürü başlamıştır. İkincisinde topraktan koparak teknik dünyayı yaratmış, endüstrileşme süreci başlamıştır. Her iki geçiş de temelden bir değişikliğe yol açan tam bir devrim niteliği göstermiştir. Bu aşamaya kadar geçen

sürecin boyutları oldukça geniş, oldukça güçlük barındıran durumların ortaya çıkmasına yol açmıştır. İnsan toplulukları bu değişime ayak uydurmada zorluklar çekmiştir.

İçinde bulunulan çağın sanat anlayışının belirginleştiği ve biçim aldığı yıllar 1910'larla 1930'lar arasına rastlar. Sanat yaşamı, bu kısa süreç içerisinde batı sanatının hiçbir döneminde görülmemiş bir değişim süreci içersine girmiştir. 1930'dan sonra bu etkinlik II. Dünya Savaşıyla kesintiye uğramış ve savaş sonrasında devrim niteliği taşıyan büyük değişimlerle tekrar ortaya çıkmıştır.

### **1.1. Empresyonizm ve Renk Algısı**

Temel felsefesi renk ve rengin doğada, gün ışığının etkileriyle değişen görüntülerini yorumlamaya dayanan Empresyonizm, XIX. yy'ın ikinci yarısında Fransa'da ilk etkilerini göstermeye başlamıştır. Doğanın; standart renklerden oluşmadığını, farklı zaman dilimlerinde farklı renklerle göze yansıdığını, buna gün içinde ışığın değişen hareketlerinin sebep olduğunu fark eden Empresyonist sanatçılar açık havada çalışmayı tercih etmişlerdir.

Sanatın bir çok geleneksel ilkesini terk eden Empresyonist sanatçıların resimlerinde, ilk bakışta görünen teknik değişimin altında, bir çok içsel anlatımın olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle Post Empresyonist olarak adlandırılan sanatçılar, görünen doğanın ötesinde kavramları da renk ve biçime dönüştürmüşlerdir.

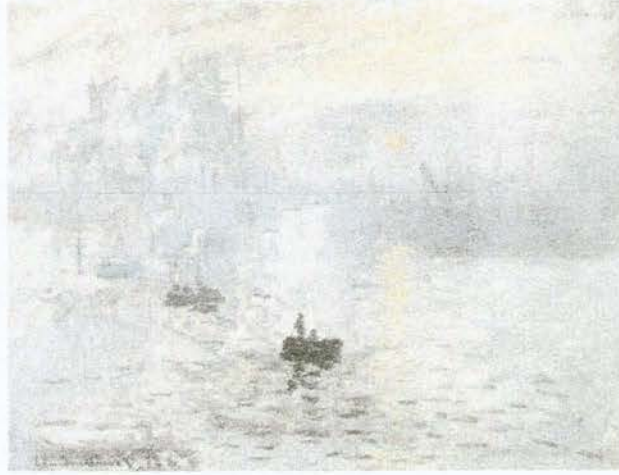
Empresyonistler, bilimin getirdiği yeniliklerden etkilenmişlerdir. Fizikçi Isaak Newton'un, 1676'da güneş ışığının prizma yardımıyla kırılmasını sağlaması renklere ayrılan tayfını göstermesi, Kimyager Eugene Chevreuil'in renk kuramları, Empresyonistleri etkilemiş saf prizma renklerini, özellikle gün ışığında açık hava görüntülerini resmederken kullanmışlardır.

Empresyonizm'in ilk etkileri Edouard Manet (1832-1883)'in resimlerinde görülür. Manet'e göre bir sanat eserini sanat eseri yapan konu değil, plastik değerlerdir. Asıl olan duyguların içtenlikle, yapay düzenlemelere gidilmeksizin resim öğelerine

dönüştürülmesidir. Manet öykücü anlatımı yapay bulmuş, gösteriş amaçlı olarak algıladığı, resimsel akımı reddetmiştir. Sanatçıya göre "öz temeldir".

Kavram ressamlığının ilk etkileri Empresyonizmle ve özellikle kavramın, içsel gerçekliğin doğal görünümünden öncelikli tutulduğu post Empresyonizm'de görülmüştür. Empresyonizm (impressionnisme) 1870'li yıllarda sosyolojik ve bilimsel değişmelerinin sanat ve kültür alanlarındaki görüntüsüdür. Fotoğrafın icat edilmesinden sonra, doğanın saptanmış bir gerçeklik olduğu ortaya çıkmıştır. Bilimsel gelişmenin sembolik bir örneği olan bu durum resim sanatındaki olası değişikliklere sebep olmuştur.

Empresyonist sanatçılar ışığın hiç durmadan değişen görüntülerini yakalamaya tutkun kişilerdir. Akımın öncüsü olan Manet'in düşüncelerini ve yorumlarını destekleyen sanatçılar, Edgar Degas (1834-1917), Claude Monet (1840-1920), Auguste Renoir (1841-1919), Alfred Sisley (1839-1899), Berth Morisot (1841-1895) ve Camille Pissaro (1830-1903) dır. Gruba daha sonra Paul Cezaim (1839-1906)'da katılmıştır. Claude Monet'in impressione-sunrise- Güneşin Doğuşu-İzlenim tablosu grubun bu ismi almasına neden olmuştur. Monet'in bu eserinde de görüldüğü gibi (Resim 6) sadece görünen değil, görünenin hissettirdiği kavram, renklerle sembolize edilmiştir. İnsan beyninde, geçmiş şartlanmışlıkların ve psikolojik etkileşimlerin sonucu genellikle coşku, mutluluk uyandıran sarı-turuncu renkleri bu resimde güneşin doğuşunu sembolize etmiş hatta bu renklerin ton değerleri - canlılıkları öldürülerek yeni başlayan günün dinginliğini hissettirmiştir.



Resim 6.

Claude Monet

İmpression, sunrise

(Güneşin Doğuşu-İzlenim)

Empresyonist sanatçılar büyük bir serbestlik ve rahatlıkla doğayı tasvir etmişlerdir. Açık havada çalışma Empresyonistlerin en önemli alışkanlığıdır. Böylelikle ışığın ve renklerin yapraklar ve çiçekler üzerinde, sulara, gökyüzünde titreşmesi resimsel anlatıma dönüşebilmiştir. Empresyonist bir sanatçı için atmosfer titreşmektedir. Sanatçı bu renk, ışık ve titreşimleri maddeleştiren kişi olmaktadır. Bütün bunlar için kullanılan renkler gökkuşağı renkleri, prizma renkleriyle tamamlayıcı renklerdir. Siyah ve nötr renkler kullanılmamıştır, Post Empresyonistler dışında da gece tasviri yapılmamıştır. (Resim 7)



Resim 7.

Pierre - Auguste Renoir

Luncheon of the Boating Party 1881



Bu gruptan farklı betimleme yollarına giden hatta kübizme ışık tutan sanatçı Paul Cezanne ilk önceleri Empresyonistlerin hazırladığı sergilere katılmış daha sonra Güney Fransa'da doğaya başka bir bakış açısı getirmiş, doğanın silindir, küre ve konilerle inşa edilebileceği ilkesini oluşturmuştur. Kübizm'in ilk etkileri Cezanne'de görülmüştür. Kitleler tek renkle ifade edilmiş, yine perspektif sorunu da renk olgusuyla ilintilendirilmiştir. (Resim 8)



Resim 8.

Paul Cezanne Lac d'Annecy

### 1.2. Post Empresyonizm ve Renk Algısı

"Post-Empresyonist olarak nitelendirilen Cezanne, Gauguin, Van Gogh, Henri de Toulouse - Lautrec ve onları izleyen pointiliste - divisioniste sanatçılar bir yönleriyle empresyonizme yakındırlar. Bu sanatçılardan bir grup. Empresyonizm'i bilime oturtmayı, estetikle bilimi uyuşturmayı denemişlerdir. Boyanın küçük, birbirinden ayrı tuşlarla resme dönüştürülmesi, Chevreul, Helmut ve Rood gibi fizik bilginlerinin buluşlar pardelinok değişme ve gelişmedir. Divisioniste-pointilistic resim tekniği, bir tür renk matematiğidir. Georges Seurat, Paul Signac bu tekniğin öncüleri, Edmond Cross

gibi bazı sanatçılar da izleyicileri olmuşlardır. Bütün bu sanatçılar Cezanne'in açtığı çığır doğrultusunda yeni sanat araştırmalarına koyulmuşlardır."<sup>25</sup>

Paul Gauguin, Von Gogh ve Toulouse Lautrec; görünenden çok, renklerin değerleriyle oynayarak kavramların etkilerini hissettirmişlerdir.

Gauguin'in sanatında renkler ve perspektif kural dışıdır. Sıcak renkler öncelikle kullanılmıştır. Renklerin birbirleriyle olan etkileşimlerinin formlara yansıtıldığı görüntüler, son derece naif yaşantıları olan Tahiti'li insanları, yine naif uygulamalarla betimlenmiştir. (Resim 9)



Resim 9.

Paul Gauguin

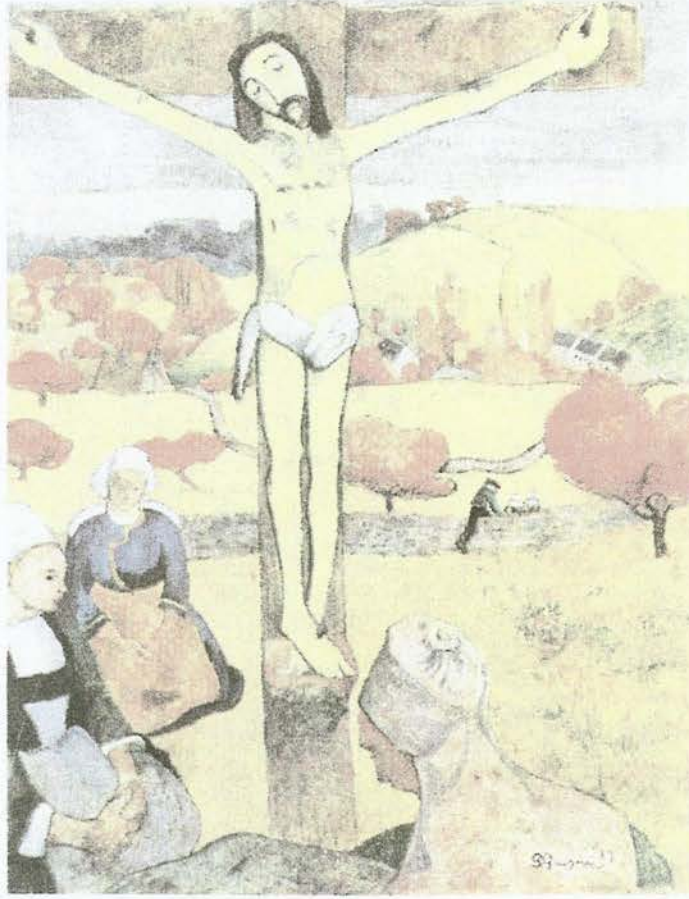
Ne Var Ne Yok (Parau Api), 1892

Tuval üzerine yağlıboya; 67x91 cm

<sup>25</sup> C.Kımay, *Sanat Tarihi*, s.152

"Gauguin'in Tahiti'ye gitmeden önce yaptığı "Sarı İsa" tablosunda (Resim 10) formlar basitleştirilmiş, konturlar kalın çizgilerle sınırlandırılmıştır. Çalışma tümüyle yüzeyseldir, İsa'nın çarpmıha gerilmiş vücudu İtalyan primitiflerinin, örneğin Cinabye'nin eserlerindeki figürleri anımsatmaktadır."<sup>26</sup>

"Gauguin bu resimde, Bretagna köylülerinin dini inançlarını, resmin amacıyla dengeli bir şekilde bağdaştırmıştır. Biçimleri konturlarla belirtmiş, mümkün olduğu kadar gölgelerden sakınarak saf renkler kullanmıştır."<sup>27</sup>



Resim 10.

Paul Gauguin

San İsa, 1889

Tuval üzerine yağlıboya; 92x73 cm

<sup>26</sup> C.Kınay, *Ön.Ver.*, s.153

<sup>27</sup> S.Erdem, *Modern Sanat*, s.129

Sanatçının Tahiti’de yaptığı Beyaz At resminde Sembolizm’in etkileri görülmektedir. Biçimler ve renk benekleri, yaşanan ortamı sembolik bir anlatımla ifade etmektedir. Basit biçimler ve düz renk beneklerinin bir arada kullanılması, izleyiciye orada yaşayan insanların ilkel yaşamlarını ve sanatçının özgürlük anlayışını hissettirmektedir.

Resimde kullanılan renk zıtlıkları, yaşantıdaki doğallığı ve canlılığı çağrıştırmaktadır. Ağaçlarda kullanılan yeşilin tonları ve arka planda kullanılan kırmızı at; kırmızı ve yeşil renklerinin koplementer zıtlığa sahip olmasından dolayı yarattığı titreşim ve uyarıcı etkisinin çağrıştırdığı canlılık kavramı; sanatçının doğayla karşı karşıya geldiğinde hissettiği özgürlük ve yaşantıdaki sadeliğin bir görüntüsü gibidir. Ön plandaki beyaz at, yerlilerin yaşantısındaki kutsallık kavramının bir sembolüdür. Atın üzerindeki renk benekleri, doğal yaşamı ve özgürlüğü temsil eder. (Resim 11)



Resim 11

Paul Gauguin

Beyaz At, 1898

Tuval üzerine yağlıboya; 140,5x92 cm

Vincent Van Gogh (1853-1890) bu sürecin karakteristik özelliklerine sahip olan, eserleri özgün nitelikler taşıyan, dünya resim sanatı için önemli özellikler gösteren bir sanatçıdır. Konu aldığı temaların önüne ulaşmayı hedefleyen ve eserlerine kişiliğini yansıtan Van Gogh, yaşadığı çevrenin yaşantısal zorluklarını ve bireysel sıkıntılarını ustaca aktarmıştır. Dramatizmin, renklerde ve biçimlerde hissedildiği eserlerinde, fırça vuruşları, renkler ve formlar devinim içindedir. Dışa vurumun etkilerinin ortaya çıktığı eserleri Ekspresyonizm akımına bir köprü niteliği taşımaktadır.

Van Gogh'un resimlerinde kullandığı renkler kendince farklı anlamlar taşımaktadır. Örneğin; mevsimleri, çağrışım özelliği bulunan renk kombineleriyle yansıtmıştır. (İlk bahar: kırmızı-yeşil, yaz: mavi-turuncu, sonbahar: sarı-mor, kış: siyah-beyaz)

Sanatçının ilk eseri olan "Patates Yiyenler" tablosunda Ekspresyonizmin tipik özellikleri görülmektedir. Resimde, görünen ve resmedilen, köylü bir ailenin yemek yeme olayıdır fakat görünenin ötesinde, resme bakıldığında insan beyninde oluşan yoksulluk kavramı, renklere ve figürlerin biçimsel ifadelerine yansıtılmıştır

"Van Gogh'un resimleri, yüksek moral ve toplumsal düşüncelerin bir karışımıdır. Van Gogh, işçilerin kendisinininkine benzeyen derin bir yalnızlık ve gizli bir incelik taşıyan, özenden uzak hayatlarını seviyordu. Sadece çalışan zavallı bir topluluk olarak gördüğü bu insanların yemek yiyişlerinde moral bir güzellik buluyordu. Masa, bu topluluğun mabudu, yemek ise çalışmalarına karşılık verilen bir nimetti. Bu masanın tek ışığı altında tabiatın haksızlığı eziyeti, sessizce yenilirdi.

Her kişinin konuşulmaz bir yalnızlığı olduğu halde düşünceleri ayrı ayrıydı. İçlerinin renkli koyuluğu, maviler, yeşiller ve kahverengilerle bizi dış tabiata sürüklemekteydi. Bu insanların yüz ve ellerinin biçim ve renkleri, tıpkı onları besleyen patatese benzediği halde dokunulmaz bir güzelliği vardı. Onlarda, toprağın, havanın, kendi kendini düşünmenin, güç savaşı içinde birbirlerine bağlılıkları da görünüyordu.

Bu resimdeki kaba kuvvetin tek sebebi kompozisyondaki şekillerin düzeninden doğmaktadır. Güç çalışmalarla elde edilen koyu tonlar, kahve fincanlarının gri gölgeleri, tabak içindeki patatesler, birçok kafalar ve kafaların birbirlerinden uzaklıkları onun diğer eserlerinden farklı bir düzendedir. İçten bir ışıkla parlayan insan gözleri, yüzlerindeki gölgeler, karanlık bir havadan çok karakter sertliğini belirtmektedir. Van Gogh: <Insan yüzlerini, katedralleri boyamaktan daha çok seviyorum> diye yazmıştır."<sup>28</sup>

Dışavurumcu bir anlatıyla yapılan resimde, Van Gogh'un, yaşadığı çevreye kayıtsız kalmayışı anlaşılmaktadır. (Resim 12)



Resim 12

Vincent Van Gogh  
(Patates yiyenler)

<sup>28</sup> S.Erdem, **Ön.Ver.**, s.153

Van Gogh'un "Öğle Uykusu" resmi, güneşli bir ortamda tarlada çalışmaktan yorgun düşmüş insanları betimlemektedir. Bu resimde kullanılan renkler, havanın bunaltıcı etkisi (sarı ve kahverenginin çağrışım özellikleri; bunaltıcı sıcak, yorgunluk), yapılan işin zorluğu, kırsal kesimde yaşayan insanların yaşamak için nasıl mücadele verdiği fırça vuruşlarındaki devinimle yansıtılmıştır. Figürlerin giysilerindeki fırça vuruştan, sap yığınlarındaki fırça vuruşlarıyla neredeyse aynıdır. Bu da tarlada çalışan insanların işleriyle nasıl bütünleştiğini çok net ifade eden bir görünümdür. (Resim 13)



Resim 13

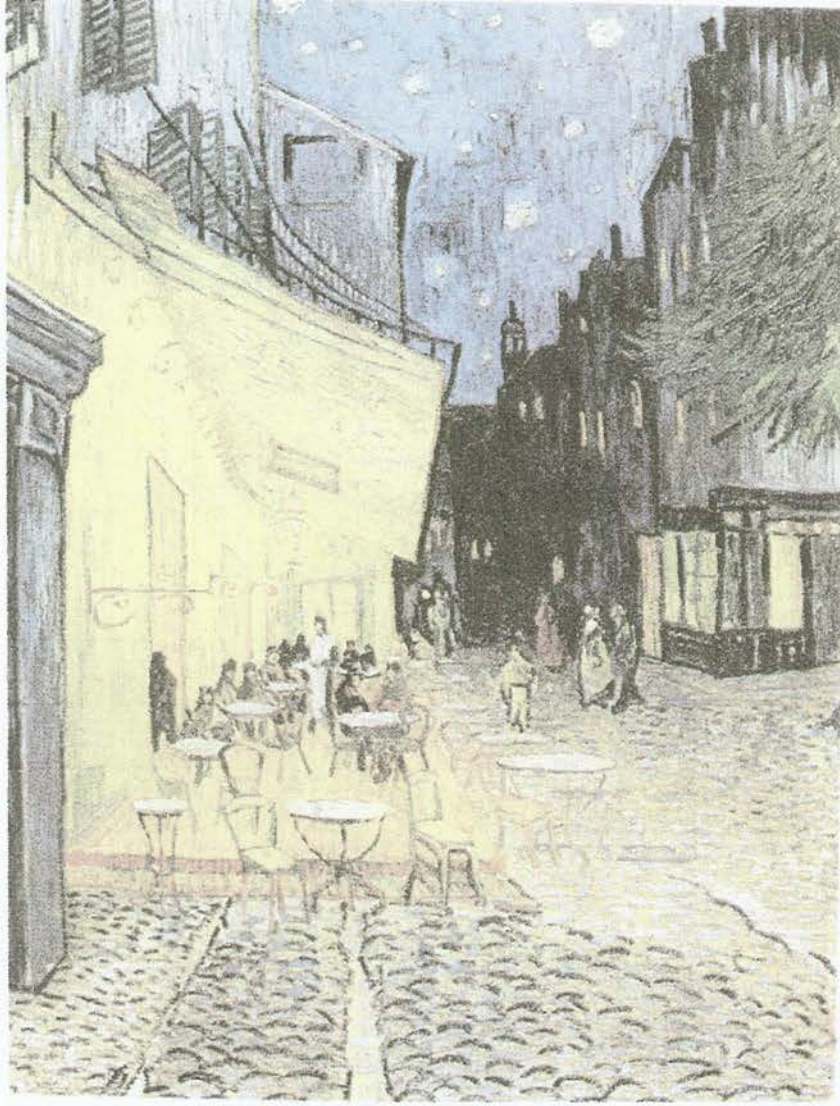
Vincent Van Gogh

Öğle Uykusu

T.Ü.Y. 73x91 cm

"Van Gogh'un yaşantısının, ruhsal yapısının ve gözlemlerinin renklerine yüklenen sembolik anlamı gece tasvirlerinde de ön plana çıkar. Bu duruma bir örnek de "Arles'da Kahvehane" adlı resmidir. Van Gogh'un gözlemlerinin yoğunluğu kardeşi Theo'ya aynı resmine konu olan kahvehane hakkındaki düşüncelerini şu şekilde anlatmıştır; <Bugün, her zaman yemek yediğim kahvehanenin akşam, gaz lambası ışığı altında bir resmini

yapmaya başlayacağımı sanıyorum. Burada bunlara Gece Kahvehanesi diyorlar. Oldukça yaygın bunlar, bütün gece açık kalıyorlar. "Gece Kuşları" yatacak bir yer için paralan yoksa ya da herhangi bir yere kabul edilmeyecek kadar sarhoş olduklarında buralara sığınıyorlar. Aile yuvası, anavatan gibi bir takım şeyler gibi..., bizim gibi anavatanlı olanlar da ona bakarsan ailesiz de olabilen kişilerin imgeleminde, gerçekte olduklarından çok daha çekici>"<sup>29</sup> (Resim 14)



Resim 14

Vincent Van Gogh

Arles'de Kahvehane (Cafe Terrace) T.Ü.Y. 81x65,5 cm

(Gece Kahvehanesi)

<sup>29</sup> K.Özsezgin – Z.Büyükişleyen, Sanat Eserlerini İnceleme, (A.Ü.Yay., 1993), s.101



Bir başka mektubunda da; "Gece Kahvehanesi" adlı yapıtıyla ilgili olarak: <Resim yapmak amacıyla gündüzleri uyudum. Üç gece de üst üste uyanık kaldım. Her taraftan en değişik kırmızılarla, yeşiller arasında bir çatışma, bir zıtlasma, insanlara değin çılgın tutkuları kırmızı ve yeşille belirlememeye çalıştım. "Gece Kahvehanesini "Tohum Eken Adam" izliyor. Göz boyamacılığa yönelik gerçeklik bakımından yöresel uyumda bir renk olmaktan çok, herhangi bir heyecanın, şiddetin ya da ılımlılığın esinlendiği bir renk olan kahvehanenin, insanları yok edebilecek, delirtecek, suçlar işlemeye itecek bir yer olduğunu göstermeye çalıştım. Sonunda zıtlasmalar aracılığıyla yaklaşık açıdan bir meyhanedeki karanlıklara değin gücü .belirleme yollan aradım> diyerek kahvehanenin resmine konu olma nedenlerini açıklamıştır. Resimde renklerin armonik görünümüleri, içeriği güçlendirmiştir.

Bir dışarı manzarası olan bu yapıt, açık bir kompozisyona sahiptir. Üst kısımdaki gökyüzü, aşağı kısımdaki yol; sağdaki kahvehane ve soldaki bina ve ağaç olmak üzere resmin dört bir tarafındaki biçim, renk ve lekelerin dörtgenin dışına taşıdığı görülür. Bu nedenle tablo izleyiciye olduğundan daha büyükmüş gibi bir izlenim vermektedir.

Tablo'nun ortasında iskemlelerin, masaların ve insan grubunun yer aldığı bir yığınlık göze çarpmaktadır. Van Gogh izleyicinin gözünü, özellikle resmin can alıcı noktasını oluşturan bu kısma çekmektedir.

Gece Kahvehanesi resminde, kahvehanenin, insanı harabeye çeviren, çıldırtan ve suça itebilen bir yer olduğunu anlatmayı deneyen Van Gogh hepsi cehennem ateşi ve soluk kükürt atmosferinde olan, tatlı pembe ile kan ve şarap kırmızısı ve yumuşak 15. Louvis ve Verones yeşili ile sert sarıyeşil ve maviyeşil tonlar arasındaki kontrastla, bir meyhanedeki karanlığın gücünü anlatmak istemiştir. Burada Van Gogh'un, resmine, duygularını yansıttığı görülmektedir

Gizemli atmosferi aktarmak için, geceleri çalışmış, eşyalara sadık kalıp, renk tonlarından saparak onların yerine sembolik değerleri ve telkin gücü olan renkleri kullanmıştır.

Vincent'in, artık başlangıçta yalnız sözcüklerle anlatmayı denediği resimleri, çizgilerin ve renklerin dilini kullanarak ifade edebilmeyi öğrendiği görülmektedir.

Van Gogh'un resimlerinde, çizgiler gerçeklere oldukça yakın ve basittir. Yerel renkler yerine, tamamen farklı renkler kullanmış, bunların uyumu ile elde etmek istediği "gerçeği" vurgulamıştır. Resimlerinde optik gerçeklerden kasıtlı olarak bazı sapmalar vardır, bu da onun vazgeçemediği özgürlük tutkusundan kaynaklanır. Paleti önceleri Artwerger'de Rubens'in, daha sonraları Paris'te Empresyonistlerin etkisiyle aydınlanmıştır.

Van Gogh renkçi (kolorist), (doğadaki çeşitli grileri paletinin üzerinde elde etmeyi bilen) bir sanatçıdır. Boyarken görülenlerle, hissedilenler arasında gerilim olduğunu anlayan Van Gogh, renklerin kendi değerlerinin farkına varmıştır Yağlıboya ile gerçekleştirdiği bu yapıtında, renklerin üst üste gelmesi sonucu, kalın boya tabakasının oluştuğu görülmektedir.

Vincent Van Gogh, hem izlenimciliği hem de Seurat'ın noktacılığını özümlemiştir. Yer yer katışıksız renklerle çizikleme ve noktalama tekniği görülen çalışmadaki fırça vuruşları, Van Gogh'un coşkusu dile getirmektedir. Bu fırça darbelerinin yönü, belirlenen plan yönündedir.

Resimde istediği ifadeyi verebilmek amacıyla Van Gogh perspektiften yararlanmıştır. Kompozisyonunun aşağısına doğru çizgisel perspektifin yer aldığı görülmektedir.

Orta değer hakim olduğu bu yapıtla, lekelerin dağılımı şu şekildedir; Solda kapının pervazı, ortada, kahvehanenin önünde yer alan figürler ve sağ bölümdeki binalar, koyu lekeyi oluştururken, kahvehanenin önündeki zemin, yol ve gök ise orta lekeyi oluşturmaktadır. Açık leke ise, ışığın değişen hareketinin etkileriyle yön bulmuştur.

"Arles'da Oda" resminde sanatçının yaşantısındaki yalnızlık ve yalnızlık olguları yine renk armonilerinin formlar üzerindeki titreşimlerinde çok net bir biçimde anlaşılır. (Resim 15)



Resim 15

Vincent Van Gogh

(Arles'te Oda)

"Henri de Toulouse-Lautrec (1846-1901) XIX.yy sonunun değerli ve ünlü resim, gravür ve afiş sanatçısıdır."<sup>30</sup>

Lautrec'in Paris Montmorte'de yaşamını sürdürdüğü yıllarda politik kargaşalar, parasal skandallar, anarşist fikirler, yolsuzluklar, sosyal ortamdaki çarpık ilişkiler eserlerinin gündemini oluşturmuştur. Sanatçının fiziksel yapısının getirmiş olduğu bunalımlar da, bu sorunlara tepki göstermesine etkin olmuştur. Resimlerinde, kullandığı renklerle, formlarla, sorun teşkil eden kavranılan resimselleştirmiştir. Aile çevresinin toplumsal değerlendirmelerini çağdışı ön yargılar olarak algılayan anaçtı Paris'te Music-Hall'leri ve hayat kadınlarının yaşamlarını incelemiş, gözlemlerini resimselleştirmiş, normal dışı

<sup>30</sup> Kınay, *Ön.Ver.*, s.210

olarak algıladığı dış görünümünün yarattığı Psikoz'dan sıyrılmaya çalışmıştır. Ayrıntıları titizlikle gözlemleyen sanatçı, hayat kadınlarını music-hall'lerde, gece kulüplerinde, sefaleti aldatıcı lüks içinde gizleyen çeşitli yaşam ortamlarında incelemiştir. Toplum tarafından yadırganan bu insanları insancıl bir sevgi ile, acıyarak ve üzümlere tasvir etmiştir.

"Lautrec'in, konulan music-hall'leri, Montmortre'in Moulin Rouge, Folie Bergeres gibi eğlence yerleri, adları belli dansözler ve dansörlerdir. Bu dansözler La Goulu, Jane Avril, Yvette Guilbert, May Belfort olabilir. Hareket ve karakter etütleri Lautrec'in sanatının temelidir. Bu tanınmış dansözler can-can, qısadrille dansları yaparken, seyircileri selamlarken, sokakta yürürken tasvir edilmiştir. Çirkinini daha çirkin göstermek, güzeli idealime etmek yoluna gitmemiştir. Karakterleri gereğince belirtmek amacıyla figürlere karikatür görüntüsü vermiştir."<sup>31</sup> (Resim 16)



Resim 16.

Henri de Toulouse-Lautree

Yvette Guilbert Bowing to the Public 1894

<sup>31</sup> Kinay, **Ön.Ver.**, s.211

Lautree'in önemli bir eseri olan Moulin Rouge Afişi'nde figürler birer portredir. Ön plandaki erkek figürü, sluet halinde ve dekoratif niteliktedir. Kompozisyonun öğeleri bu figürde düğümlenmekte, böylece denge sağlanmaktadır. Arka planda daha küçük boyutlarda dansöz sluetler halinde figürler görülmektedir. Mor, sarı ve beyaz renkler yerine ve önemine göre düz planlar halinde uygulanmıştır. Lautrec'in clair obscur ve perspektif sorunları ilgilendirmemiştir. Yaşantıları tamamen sahte bir olgudan oluşan hayat kadınların, renklere ve formlara bu kavramı yansıtarak resimselleştirmiştir. (Resim 17)



Resim 17

Lautrec, Moulin Rouge Afişi

"Salon ya da Au Salon de la Rue des Moulins resmi, yerinde yapılan birçok incelemelerden, Çorabını Çeken Kadın, Korsesini Takan Kadın figürlerinden sonra meydana getirilmiştir. Sanatçının önemli yapıtlarındandır. Mavi, mor, soluk kırmızı renkler atmosfere bir tür donukluk vermektedir. Mahzun, bıkkın görüntülü kadınlarla atmosfer böylece yumuşak bir uyum göstermektedir. Dissymetrique kompozisyonla figürler mekanda değerlendirilmiştir."<sup>32</sup> (Resim 18)

<sup>32</sup> Kınay, Ön.Ver., s.211



Resim 18

Loutrec, Au Salon

Lautrec'in figürleri, içinde buldukları ortam, giyiniş ve hareketleriyle yapmacık bir tavır sergilemektedir. Bu yapmacık görüntü Lautrec'in kendine özgü fırça vuruşlarıyla, kendi içinde doğallaşmaktadır. Figürlerin duruş ve mimikleri, yaşadıkları sahte hayatın abartılı bir görüntüsü gibidir. Post Empresyonizm'in dışavurumcu yanı ve Sembolist etkiler Lautrec'in resimlerinde de görülmektedir.

### 1.3. Neo Empresyonizm ve Renk Algısı

Empresyonist temellere dayanmakla beraber farklılıklar gösteren Neo Empresyonizm akımı sanatçıları, dünyayı ışık dizisi içinde zıt renklerle matematik bir düzen kurarak yeniden yaratmak istemişlerdir. Rengin teorisi ve ayrımı üzerinde yoğunlaşan Neo Empresyonistlerin temel felsefeleri; tayf renklerini noktalar halinde yan yana getirerek karışımlarını izleyicinin göz algısına bırakmaktır. Çıkış noktalarını Empresyonistlerin "Renkçi" tavrından alan Neo Empresyonistlere göre resimde uyum; genel olarak zıtlıkların uyumudur (ışıklı-ışıksızlık durumu, parlak-mat, yatay-dikey...gibi). Neo Empresyonistler; gün ışığının doğadan yansıyan parlaklığını, saf renklerin parlak görünümünü bozmadan, yan yana getirerek hissettirmek istemişlerdir. Işığın ve onu karşılığı gölgenin, optik olarak gözde birbirine karışması, kontrast kurallarına göre gerçekleşmiştir. Daha önceki dönemlerde palet üzerinde yapılan renk karışımının, Neo Empresyonistlerin resimlerinde palette değil, izleyicinin göz algısında oluşması hedeflenmiştir. Bu akımın belli başlı kurucu ve araştırmacıları; George Seurat ve Paul Sığnac'tır. Seurat'ın resimleri geometriye dayanırken, Sığnac; renk araştırmalarıyla ilgilenmiştir.

"Georges Seurat (1859-1891) pointiliste - divisioniste resim tekniğinin öncüsüdür. Sanatçının Banyo isimli tablosu yeni sanat anlayışının ilk yapıtlarındandır. 1884 yılında Salon des Artistes Independants'da sergilenen bu eser bir pointilisme denemesidir. Bu resim tekniği ilkel, temel renklerin tablo üzerinde küçük tuşlar, noktalar halinde düzenlenmesini öngörür. Renk göz algısına göre değil, zihinsel yapılan senteze göre değerlendirilir."<sup>33</sup> (Resim 19)



Resim 19

Georges Seurat

Nüde in profile (banyo) 1887

<sup>33</sup> Kınay, *Ön.Ver.*, s.212

Seurat'm Grande-Jatte'da Pazar tablosu konu bakımından Empresyonisttir; açık havada eğlenen ve dinlenen kişiler tasvir edilmiştir. Tuşlar bölünmüş, diviser (divize) edilmiştir. Bu tabloda bütünü ile zihinsel olan bir görüş sanki kristalleşmiştir. Figürler stilize edilmiş, geometrik silüetler haline getirilmiştir. Işık ve renk büyük bir incelikle analiz olmuştur.

Sanatsal ileti ögesi olarak "Resim"; algısal bütünlükle görünenin doğrudan tasviri olabildiği gibi, görünenin, algılanıp hissedilenin zihinsel yorumu olarak şekillendirilebilir. Zihinsel yorum durumu, hayal rüya gibi ruhsal olaylara, fantastik konulara form giydirme olayıdır.

"Gauguin sanatın soyutlama olduğunu, doğanın karşısında hayal gücünün kullanılması, zihinsel bir yorumla, belleğe dayanarak konuya form verilmesi gerektiğini ifade ve telkin etmiştir. Resim sanatçısı Gustawe Moreau'da, dokunduğuna ve gördüğüne değil, ancak ve ancak görmediğine, hissettiğinin inandığını söylemiştir."<sup>34</sup>

Renklerin ruhsal yapısı Picasso'nun Mavi Döneminde, ağırlıklı kullandığı mavi rengi kullanma sebeplerini açıklayan şu sözlerden anlaşılabilir. "Casagemas'ın öldüğünü anladığımda mavi resimler yapmaya başladım" Picasso'nun Mavi Dönemi, dostunun ölümünün doğrudan bir sonucudur. Bu olaydan sonra dört yıla yakın bir süre mavi ağırlıklı resimler yapmış, yoksul, kimsesiz, hasta insanları konu edinmiştir. Mavi renginin soğukluk etkisi yaratması ve insan beyninde hüznü yansıtması nedeniyle, yoksulluk kavramı bu rengin tonlarıyla vurgulanmıştır. Figürlerin özellikle ayaklarında dikkati çeken deformasyon, yoksul insanın hayatla olan mücadelesini yansıtmaktadır. (Resim 20)





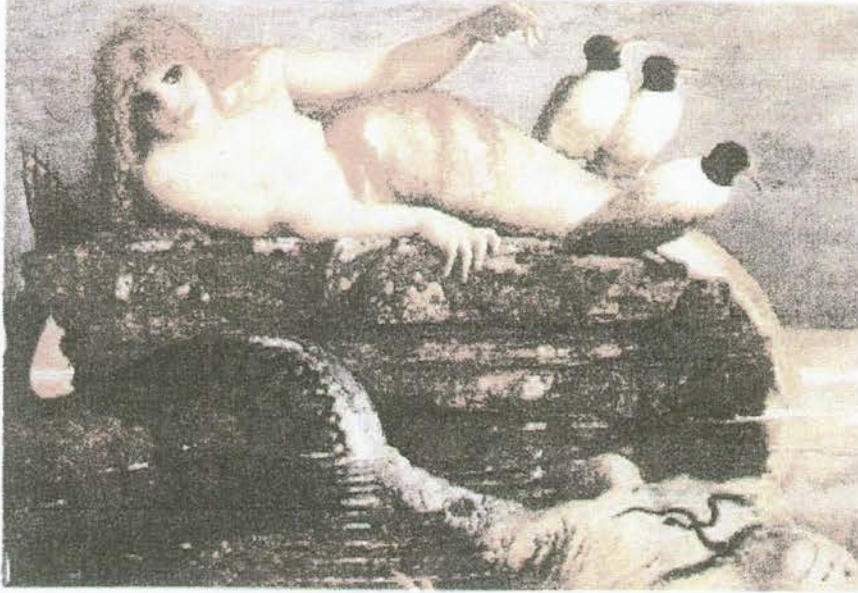
Resim 20

Pablo Picasso

Deniz Kıyısındaki Yoksullar

Ahşap Üzerine Yağlıboya: 105,4x69 cm

Kavramların renklere dönüşmesi; sembolizm akımı öncü ressamlarının eserlerinde açıkça görülmektedir. "Arnold Böcklin'in Siren yada Sakin Deniz tablosu bir Siren ve bir Triton'u tasvir etmektedir. Siren bir kaya üzerinde tahrik edici bir jestle uzanmıştır. Gözleri de aynı ölçüde kandırıcıdır. Çaresiz ve güçsüz kalan Triton denizin derinliklerine dalmak üzeredir. Sıcak renkler olumlu, uyumlu bir bütün oluşturmaktadır."<sup>35</sup> (Resim 21)



Resim 21

Arnold Böcklin, Siren ve Triton

#### 1.4. Fovizm ve Renk Algısı

Renklerin abartılarak kullanılması sonucu farklı etkileri insan beyninde oluşturmayı hedefleyen Fovist sanatçılar, hissedileni perspektif ve madde kaygısı gütmeden renklerin ve formların armonisine yüklemişlerdir. "FovMar kurallara bağlı, programlı bir grup değildi. Sadece resmin kendi karakteri üzerinde duruyorlardı. Tabiatı taklit, duygu ve düşüncelerin en mükemmel şekilde açıklanışına ilgi göstermiyorlardı. Saf güzellik, saf süsleme, renkler ve çizgilerin yüzeyde yayılışları, öz kurallarıydı onların. <Renklendirilmiş bir tuval...> İşte Fov'ların resimden istedikleri.

<sup>35</sup> Kınay, Ön.Ver., s.219

Fov'lar bütün sanat geleneklerini bir kenara itip, bir nevi maceraya giden yeni ilhamlar aradılar. Bu ilhamı ise onlara Uzak Doğu resmi ve zenci heykelleri verebilirdi ancak.<sup>36</sup>

Fov'ların resim anlayışlarının özellikleri, şu prensipler üzerine kurulmuştur. "1-Tıpkı bir halının renkleri gibi, birbirinin üzerine çıkmayan, aynı değerde, düz ve ışıklı tonlarla elde edilen canlılık dolu renkler. 2-Biçimleri sınırlandırmayan, yüzeyde yayılan koyu ve arabesk çizgiler. 3-Bütün anatomi, perspektif ve mekan kurallarından uzakta, saf renklerle elde edilen, değiştirilmiş ve soyut biçimler. Sonuç olarak Fov'lar, yan yana zıt renk düzenleriyle <saf sanat>, <sanatta esas ifade>'yi aradılar."<sup>37</sup>

Henri Matisse (1869-1954)'in Dans isimli resminde, akımın karakteristik özellikleri görülmektedir. Figürler parlak kırmızı, fon koyu yeşil, gökyüzü çarpıcı bir mavidir. Figürler geniş kontur çizgileriyle sınırlandırılmıştır. Vücut parçaları, sanki birbirine eklenmiştir. Hareket çok canlıdır. Komplementer renk zıtlığının kullanılması, insana heyecan duygusunu hissettiren dans olayının hareketli ve coşkulu içeriğini yansıtmayı amaçlamıştır. Yine, konturların belirgin kullanımı, resmi yalınlaştırmış, yaşantısal kaygılardan uzak yalın mutluluk, eğlence içeriği taşıyan dans olayını betimlemiştir.

1907-1924 yılları arasında, değişmelerle gelişen; değişik biçimlerde birçok sanat hareketinin de özünde yer alan, dekoratif sanatları ve mimarlığı da geniş ölçüde etkileyen kübizm akımında da renk; parçalanmış geometrik formların kavranılan sembolize eden görüntülerinde yer almıştır.

### 1.5. Fütürizm ve Renk Algısı

Sanatın, dinamizmin (hareket ve hız) bir görüntüsü olması gerektiğini, güzellik, hoş görüntü kaygılarının yersiz olduğunu savunan Fütüristler; resimlerinde kullandıkları renklerde ve formlarda hareket ve hız kavramlarını yansıtmışlardır.

<sup>36</sup> Erdem, **Ön.Ver.**, s.156

<sup>37</sup> Aynı, s.156

Fütüristler'in temel felsefesi;" Tabiatın en son gerçeği enerjidir " söyleminden yola çıkarak, sanatçının amacı: Bir dış görünüşü resmetmek değil, gidişi, hareketi, canlılığı göstermektir. Bu etkiyi ise ancak, coşkun-hareketli renk ve çizgiler verebilir.

"Fütürizm'in amacı: Üiversal-yaygın dinamizm ve hayatın kendini, sanatın içine sokmaktır. Bu düşünce tarzı, dünyaya yeni bir görüş şekli kazandırmıştır. Fütürist kompozisyonların plastik görünüşü, Dadaist'lerin hatta bazı Kübist'lerin ilham kaynağı olmuştur. Fütürizm de Kübizm'in dinamik karakterinden etkilenmiştir. Fakat Kübizm ile Fütürizm arasında derin bir ayrılık vardır. Kübizm eşyaların görüntülerinin esas yapılarını göstermeyi amaç edinmiştir. Fütürizm ise; cisimleri devamlı bir hareket ve değişme içinde düşünür. Fütürist bir tabloda görüntüler, çizgi ve renk hareketleriyle gide gele, titreşimlerle birbirleri üzerine çıkarlar."<sup>38</sup>

"Fütürizm'in en özgün temsilcilerinden olan Umberto Boccioni (1882-1916) nin Madde (matiere) adlı resmi Fütürist teknikte, filozofik anlamlı bir yapıttır. Tablonun konusu maddenin gücü ile bu güce egemen olmak isteyen insanın savaşıdır. Kompozisyonda gerçekten güç harcayan insan temel motiftir, insanı çevreleyen ışınlar, bu madde insan savaşıma, fizik ve filozofik bir anlam vermektedir."<sup>39</sup> Bu resimde, renklerin ışıklılık ve ışıksızlık durumları, ton değerleri ve yönleri, hareketi vurgulanmıştır. Fütürizm'in temel felsefesi olan dinamizm ve hayatın hızlı akışına bir gönderme yapılarak biçimler sert ve akışkan hareketlerle, teknolojinin insan üzerinde yarattığı psikolojik etkileri yansıtmaktadır. (Resim 22)

<sup>38</sup> Erdem, **Ön.Ver.**, s.217

<sup>39</sup> Kınay, **Ön.Ver.**, s.249



Resim 22

Boccioni, Madde

Paris Ekolü'ne grafizme yakın bir anlam kazandıran sanatçılardan biri olan Amadeo Modigliani (1884-1920)'nin resimlerinde, bilinçli deformasyonlar ve karakteristik renk tonları görülür. Figürlerde boyunlar uzatılmış, omuzlar daraltılmış ve düşürülmüştür. Mavi, gri, yeşil, tuğla kırmızısı ve az ölçülerde siyah kullanılmıştır. Neredeyse tamamı parlaklığı azaltılmış sıcak renklerden oluşan resimleri, figürlerin gözlerindeki mavilik dengeler ve içeriği zenginleştirir. (Resim 23-24)



Resim 23

Modigliani Hebuterne



Resim 24

Modigliani, Soutine

James Ensor (1860-1945)'un "İsa'nın Bruzelle'e Girişi tablosunda karnaval coşkusu tasvir edilmiş gibidir. Birçok maskeli kişiler bir eşek üzerindeki İsa'nın etrafında karışık bir alay halinde yürümektedirler. Bu, İsa'nın Kudüs'e girmesi olayının modernleştirilmiş benzeridir. Sanatçı, bu sıralarda Bruxelle'de yaşanan politik çalkantıları ironik bir biçimde sembolize etmiş olabilir. Bir bandrol üzerinde okunan "Vive La Societe" (yaşasın toplum) yazısı bu anlamda alınmalıdır. Tabloda trajik ile grotesk birleştirilmiştir. Tuvalde tümüyle Fov renkler kullanılmıştır.<sup>40</sup> Sıkıntı, karmaşa, bunalım kavranılan, sıcak renklerin özellikle kırmızının insan üzerinde yarattığı olumsuz etkilerinden yola çıkarak resme yansımıştır.

Edvard Munch (1863-1944)'un eserleri, sanatçının ruhsal yaşamını yansıtmaktadır. "Odada Ölü", "Ertesi Gün", "Ergenlik Çağı", "Yaşam Dansı" ve "Bunalım"; sanatçının aynı yaşantısal trajik duygularını resimlerine, renk-form ilişkilerine ve isimlerine yansıttığı görülmektedir.

Munch; hisseden, duyan, seven, acı çeken insanların duygularını tasvir etmek, duyurmak istemiştir. <Doğanın haykırışını duyuyorum> demiştir. "Ergenlik Çağı" ve "Genç Kız" tablosu ile o dönemde tabu sayılan, konuşulamaz olan bir konuyu ele almıştır. "Yaşam Dansı" tablosu friz yapısında, anıtsal bir eserdir. Kompozisyonun karşılıklı olarak iki yanında ayakta duran iki genç kadından soldaki (seyirciye göre), gülümseyen yüz ve çizgileriyle mutluluğu, sağ baştaki ise; mutsuzluğu, umutsuzluğu simgelemektedir. Ortadaki çiftler dans etmektedir. Bu; mutluluk ile mutsuzluk arasında akıp giden yaşam öyküsünün anlatımıdır. Kırmızı, yeşil, kirli beyaz ve kahverengi figürler bükülen, kıvrılan planlar halindedir.

Munch'ın "Bunalım" resminde kalın kırmızı ve mor renk kıvrımları gökyüzünü kaplamış resmin alt tarafındaki figürlerin, bu kasvetli melankolik havanın etkisinde, kişilikleri silik yüzleri de atmosferi dolduran melankoliyi güçlendirmektedir. Sağ kösedeki kadın, belirgin şekilde çökük yüzü ve anlamsız bakışı ile ruhsal bunalımın ölçsüzlüğünü dile getirmektedir. Bunalımda olan insanın yaşadığı birbirine zıt,

<sup>40</sup> B.Özer, **Kültür Sanat-Mimarlık**, s.183

çalkantılı duyguları, aynı kavranılan çağrıştıran renkleri, insan hayatının iniş-çıkışlarını sembolize eden formlarla bütünleştirerek kullanmıştır.

Otto Müler (1874-1930)'in "Ayna Karşısında Üç Çıplak Kadın" tuvalinde üç figür bir mekanda değerlendirilmiş, ayna yansımaları mekan volüm algısının edinilmesini sağlamıştır. Soluk mavi ve kirli sarı renkleri kullanılmıştır. (Resim 25)



Resim 25

Müller, Ayna Karşısında Üç Çıplak

### 1.6. Soyut Sanat ve Renk Algısı

İlk soyut resmin kimin elinden çıkmış olduğu, bugün sanat tarihinde bir tartışma konusudur. Kandinsky 1910'da soyut resim yapmaya başlamıştı. Daha önce Moskova'da Empresyonistlerin bir sergisini görmüş ve sanatçıların büyük fırça vuruşlarıyla oluşturdukları renk ve ışık dokusundan çok etkilenmiştir. Monet'nin sonradan ün salan "Saman Yığını" adlı resminden aldığı izlenimleri şöyle anlatır: "Resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış ve bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde resmin, beni sarmakla kalmayıp, bir daha silinemeyecek gibi belleğimde yer ettiğim ve tüm ayrıntılarıyla birdenbire her an gözümün önünde canlandığını fark ettim. Paletin, o zamana kadar bana gizli kalmış olan gücünü anlamıştım. Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan konunun artık önemi kalmamıştı benim için."<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Kandinsky, **Ön. Ver.**, s.31

Bu dönemde soyut resim, iç-yaşantıların dolaysız yani nesnelere aracılığı olmaksızın dışa vurulması anlamını taşır. Kandinsky "Über das Geistige in der Kunst" adlı kitabında (1912) soyut resimden ne anladığını ve bu yolda ne anlatmak istediğini açıklar. Dilimize çevirmesi güç olan "Geist" (Yunanca nous. Latince animus, mens, intellectus, spiritus, Türkçe: tin) sözcüğünü Kandinsky (maddesel karşıtı olarak) içsel, düşünsel ve ruhsal anlamında kullanmıştır. Kandinsky soyut resmin, dış-dünyayı yansıtan natüralist sanatın tersine, insanın iç dünyasında olup bitenleri yansıttığı kanısındadır. Kandinsky'nin anlaşılması güç, karmaşık bir kişiliği olduğu söylenir. Buna pek az insana özgü bir yetenek de eklenir. Gestalt-psikolojisi, biçim-algısının yanında bir de ifade algısından söz eder hatta çocukların biçimleri daha seçmedikleri bir aşamada öfke, sevgi ve sevecenliğe karşı duyarlılıkları olduğunu söyler. Biçim ve ifadeyi, canlı ve cansız, uzun süre birbirinden ayıramaz, bez parçasından yaptığı bebekle canlıymış gibi konuşur. Çocukların ifadeye karşı bu aşırı duyarlılıkları Kandinsky'de sürüyordu. Çevresinde yer alan her şeyde (somut nesnelere soyut geometri biçimlerine, sayılara, renk ve seslere kadar) kişiliği varmış gibi karakter niteliği görüyordu. Bunlar ona yumuşak, alçak gönüllü, sert huysuz, inatçı vb, niteliklerde görünür ve kendi deyimiyle onda "ruh titreşimleri" uyandırmıştır. Bu duyarlık ona madde dünyasının başka türlü görünmesine ve ondan zaman zaman büsbütün uzaklaşarak kendi içine dönmesine yol açmıştır. Biçim ve sesleri çok defa birbirinden ayıramadığını söylemiştir. Renkleri tını olarak duyuyor ya da sesleri, ruh titreşimleri uyandıran renkler olarak yaşıyordu. Wagner Lohengrin'ini dinlerken "Kafamdaki tüm renkler gözlerimin önünde canlanıyordu" diyor. Ruh titreşimleri uyandıran biçim ve renk öğelerini saptayıp sistemleştirecek bir resim yazısı oluşturmaya çalışıyordu; ressamlar için bir tür nota yazısı. Bu yoldaki gözlem ve deneylerle ilerde, müzikte olduğu gibi, resim sanatında da bir tür "armoni öğretisi" geliştirmek istemiştir.

Başlangıçta sanıldığı gibi, soyut sanatın, iç-yaşantıları dile getirmekten başka bir anlamı olmasaydı, bu sanat, ifadecilik geleneği içinde yeni bir dönem olarak kalacaktı. Konu olmadan yaşantıların grafiğini çizen bir sanat, ne kadar ilginç olursa olsun, sanatçının kişiliği içine kapanacak ve özel yaşantıları anlatmadan öteye gidemeyecekti. Toplum çağında böylesine içe dönük bir sanatın uzun ömürlü olması beklenemezdi. Nitekim Kandinsky'de de böyle oluyor. İlk zamanlarındaki Ekspresyonizm doğrultusundaki

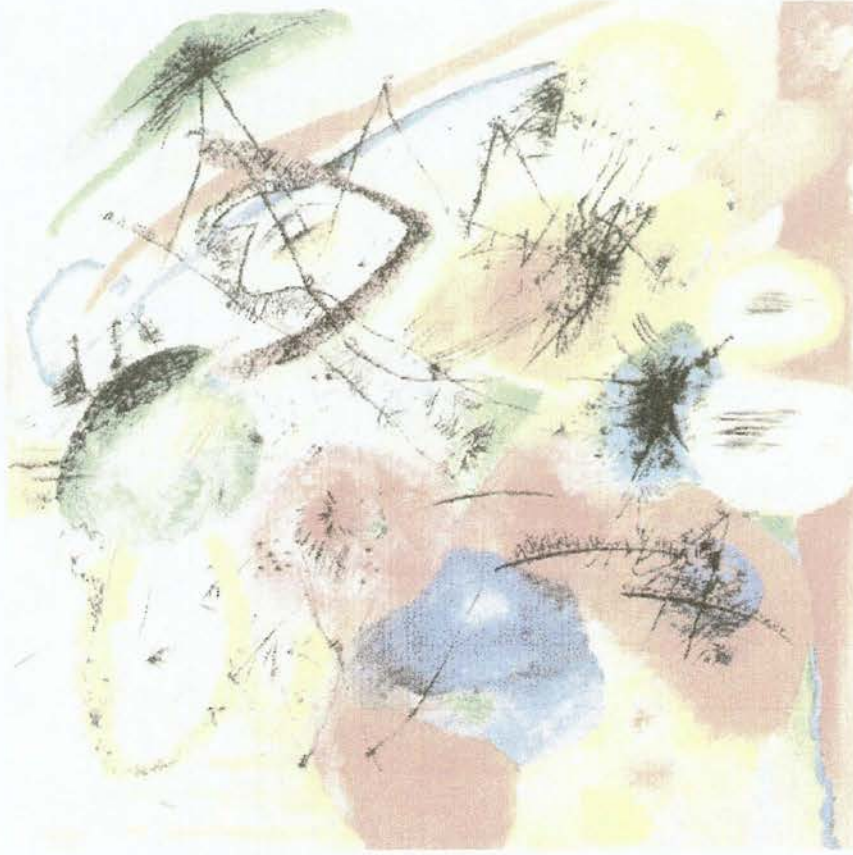


renk ve çizgi kargaşalığı, biçim patlamaları uzun sürmüyor. 1914'den sonra Rus Konstruktivist'lerinin etkisi altında resimleri durulmaya başlıyor, 1922'den sonra Bauhaus dönemindeki resimlerinde, Ekspresyonist yanı büsbütün kaybolmasa bile, geometri biçimlerinden yararlanarak yeni bir düzen aradığı görülüyor.

### 1.7. Kandinsky ve Renk

Wassiliy Kandinsky, bir resmin organize edilmiş renklerden meydana geldiğini söylemiştir. Renk organizasyonu derken kastedilen, salt renk düzeninin yanı sıra, bu düzenin ortaya koyduğu bir takım biçimleri ve bunların değişmelerini de kastetmiştir. Resmin gerçekçi anlamdaki içeriği ikinci plana atılmış; gerçekçilerin aradıkları, peşinde koştukları, tabiattaki biçimlere benzeşme yönü olmaksızın, doğrudan doğruya renk ve biçimlerin bir araya getirilerek de güçlü anlatımlar elde edilebileceği düşüncesindedir. Sanat psikolojisi de bu saptamayı doğrulamıştır. Sanat psikolojisine göre; yaşantı olarak adlandırılan fenomenin temelini coşkusal karakterdeki gerilim ve boşalım edimlerinde aramak gerekmektedir. Fizyolojik nitelikleri bakımından renkler bu edimleri yaratabilecek yetenektedirler. Biçimlerinde anlatımlarının temelinde aynı durum söz konusudur. Renk ve biçimlerin güçlü bir sembolik etkiye sahip oldukları bugün genel olarak bilinen bir gerçekliktir. Örneğin, bir savaş sahnesinin karmaşık, tüyler ürpertici korkunçluğunu canlandırabilmek için sanatçının, savaş durumunu ille de gerçekçi bir anlatım yoluyla nakletmesi gerekmediği deneysel psikolojinin vardığı sonuçlarla da doğrulanmıştır

Kandinsky, renklerin özyapılarını ve çekiciliğini, insan beyninde yaptığı çağrışımlarla ilintilendirerek resimlerinde kullanmıştır. Renklerin hissettirdiklerini müzikle karşılaştırmış her rengin müziksel bir anlatımı olduğunu savunmuştur. (Resim 26)



Resim 26

Wassüiy Kandinsky

Schwarze Striche I, 1913

Öl auf Leinwand, 129,4 x 131,1 cm

Kandinsky'e göre her renk, sıcakla soğuk arasında, bir dereceye kadar çeşitlenebilir; fakat hiçbir rengin kırmızınıninki kadar geniş bir çeşitlilik örneği yoktur. "Vermillion, sertlik hissi veren bir kırmızıdır; suyla soğutulabilen ısınmış çeliğe benzer. Vermillion, maviyle yatıştırılmıştır çünkü soğuk bir renkle karışımı kaldıramaz. Böyle bir karışım, günümüz ressamlarınca küçük görülen ve kirli olarak adlandırılan bir renk meydana getirir. Fakat materyal bir nesne olarak "kir", kendi içsel çekiciliğine sahiptir ve bu yüzden, resimde ondan kaçınmaya çalışmak, dünün saf renk çılgılığı kadar haksız ve dar görüşlü bir davranış olur. İçsel ihtiyaç açısından, dıştan kirli olan şey, içte saf olabilir ve tam tersi de geçerlidir"<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Kandinsky, *Ön.Ver.*, s.31

Kandinsky'nin resimlerinde bu savunularına ilintili örnekler görülür. Resimlerinde; renklerin birbirleriyle olan ilişkileri sonucu oluşan titreşimleri ve formların birbirleriyle olan ve yine renklerle olan ilişkileri sonucu oluşan denge göze çarpar.

Kandinsky'e göre form tamamıyla soyut ve geometrik olmasına rağmen, ruhsal bir telkin gücüne sahiptir. Bir üçgenin (dar açılı, geniş açılı yada eşkenar oluşu göz önüne alınmaksızın) kendine özgü ruhsal bir değeri vardır. Başka formlarla ilişki içinde olduğu zaman bu değer bir şekilde değişmekte, fakat nitelik bakımından aynı kalmaktadır. Bir daire, bir kare yada akla uygun herhangi bir geometrik şekille de benzer bir durum ortaya çıkar. (Resim 27)



Resim 27.

Wassily Kandinsky

Weiper Strich, 1920

Öl auf Leinwand, 98 x 80 cm

Köln, Museum Ludwig

Franz Mora'nın çok renkli peyzajlarında atlar, karacalar tasvir edilmiştir. Dahil oldukları gruba Blaue Reiter adının verilmesi de at ve mavi renk sevgisi nedeniyledir. Kırmızı, mavi, sarı renklerinin her biri bir ayrı sembolik değerle ve şiirle anlamlandırılmıştır. "Kırmızı Atlar", "Ormanda Karacalar", "Rüya" bu tür yapıtlardandır. "Ormanda Karacalar" tablosunda doğa birliği ve mistik duygusu işlenmiştir. Işıklı ve renkli çizgi demetlerine hayvanları, bitkileri ve bütün doğayı canlandıran enerji gücü olarak sembolik bir alam kazandırılmıştır.

Rus Jawlensky'nin (1864-1941) "Genç Kız" portresi Avusturyalı Oscar Kokoschka'nın "Henvarth Walden" portresi; Blaue Reiter ekspresyonizmi espirisinde eserlerdir.

Oscar Kokoschka'nın resimlerinde kullanılan yoğun kahverengiler ve karakteristik kırmızı konturlar, betimlenen figürün ruh halini, sosyolojik konumunu dışa vurmaktadır. (Resim 28)



Resim 28

Oscar Kokoschka - Henvarth Walden Portresi

### 1.8. Paul Klee ve Renk-İçerik İlişkisi

Paul Klee (1879-1940)'de eserlerini göz algısı ile değil, ruhsal algı ile yaptığını, insanı olduğu gibi değil, olabileceği gibi tasvir ettiğini söylemiştir. Bilinçaltı ve hayal dünyasının birikimleri, resimlerinde ifade bulur . Paul Klee'nin eserlerinde renk ve biçim dengesi en önemli unsurdur (Resim 30). Klee'ye göre renklerin ton değerlerinin sonsuz kombinasyonları, içsel gerekliliğe sembol olmuşlardır. Klee; bir yapıtta belirsizlik, fluluk durumu varsa bu durum gerçek bir içsel gereklilik olduğunda hoş görüne bilinir demektir.

"Klee'nin ilk sanat eğilimi müziğe karşı olmuştur. Yaşamı boyunca iyi bir viyolonist olarak kalmıştır. Müziğe olduğu kadar şiire karşı da ilgisi olan sanatçıya göre müziğin ve şiirin grafiksel bir karşılığı vardı. Okumak, düşünmek demektir. Klee şiirlerinden aldığı ilhamla yaptığı resimleri, bir bilmece gibi sunmaktadır. Seyirciyi de resmi çözümlenmeye zorlayan, düşündürülen bir tavrı vardır. Resimlerinde çizgiler ve renkler, harfler ve kelimelerden ayrılamazlar. Onları kolaylıkla okumak da imkansızdır. Klee'nin harfli resimleri şiirlerinin bir nevi yorumlandır. Yani müzikli şiirin resimli karşılığıdır. Bu resimler onun şifreli resimleriyle de akrabadırlar. O tip resimlerinde Klee; notalar, rakamlar, ünlem işaretleri, oklar, düşey çizgiler, sarkaç ve yıldızlarla diğer çeşitli figürleri beraberce kompoze etmiştir. (Resim 29).

Klee yirmi beş yıldan fazla melek serileri yapmıştır. Bunların aralarında en kederli olanı "ölüm meleği"dir. Siyah göz çukurlarıyla beyaz yüzlü bir kafa tasından daha hayaletimsidir. Mor kırmızısı kanatlar dehşet duygusunu arttırırlar. Aşağıdaki mağara bir mezara benzer. Yeşil, kahverengi, sarı biçimleri ise bir mezarlıktaki ağaçları andırır. Karanlık bir önsezi, tabloya, bu dünyadan başka bir dünyaya geçerken görülen hayali renkler ve biçimler koymuştur.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Erdem, **Ön.Ver.**, s.263



Resim 29

Paul Klee

Sanat eserlerinin meydana gelmesinde ve yorumlanmasında, yaşantısal durum ön plana çıkmaktadır. Sanat psikolojisinin önemle üzerinde durduğu bu yaşantısal durum iki ana bölüme ayrılabilir; sanatçıya ait olup eserde beliren, eseri biçimlendiren yaşantılar, kendisine sunulan renk ve biçim kompozisyonlarının karşısında, seyircide meydana gelen yaşantılar. Genel ve geleneksel anlamdaki bir sanat eseri bu iki tür yaşantı kompleksinin karşılıklı bağlantısından ortaya çıkan ölçütlerle değerlendirilegelmiştir.



Resim 30

Paul Klee

### 1.9. Guernica

Picasso'nun "Guernica" tablosunda, savaşın acı veren yönleri sembolik renk ve formlarla anlatılmıştır. Renk ilişkileri ve sembolik biçimler, temayı güçlendirmektedir. (Bazı renklerin insan beyninde çağrıştırdığı kavramların nedeni de; yine daha önceki konularda anlatıldığı gibi insanın geçmiş yaşantısal şartlanmışlıklarına ilişkindir ve bu durum tamamen göreceli bir yapıya sahiptir).

"Guernica, İspanya'da aynı adı taşıyan günahsız bir köyün, Almanlar tarafından bombalanmasından üzüntü duyan Picasso'nun fırtınalı ruhunun bir tepkisidir. Bu tablo, sadece günlük olayların bir röportajı değil, aynı zamanda ve bilhassa insanlığın haksızlığa isyan ve kininin bir belirtisidir.

Resimde olaylar, alegorik ve illüstratif bir şekilde gösterilmemiş. Gelenekçi perspektif ve açık-koyu terk edilmiş. Hatta sanatçı, eserin dramatik aksanını zedelemesin diye rengi de kaldırmış. Mükemmel düzenlenmiş kontrastlar halinde, hemen hemen sadece siyah, beyaz ve griler kullanılmış.<sup>44</sup>

Resimde tanımlanabilen formlar olmasına rağmen, Picasso onları dış görüntülerden sıyrarak, kendi içinde değiştirip, dramatik bir sembol olarak kullanmıştır. Dış gerçekliklerden uzak olan kompozisyon, saf bir çizgi arabeski ve üstün bir dinamizm içinde öz bir bütün olarak değer kazanmıştır.

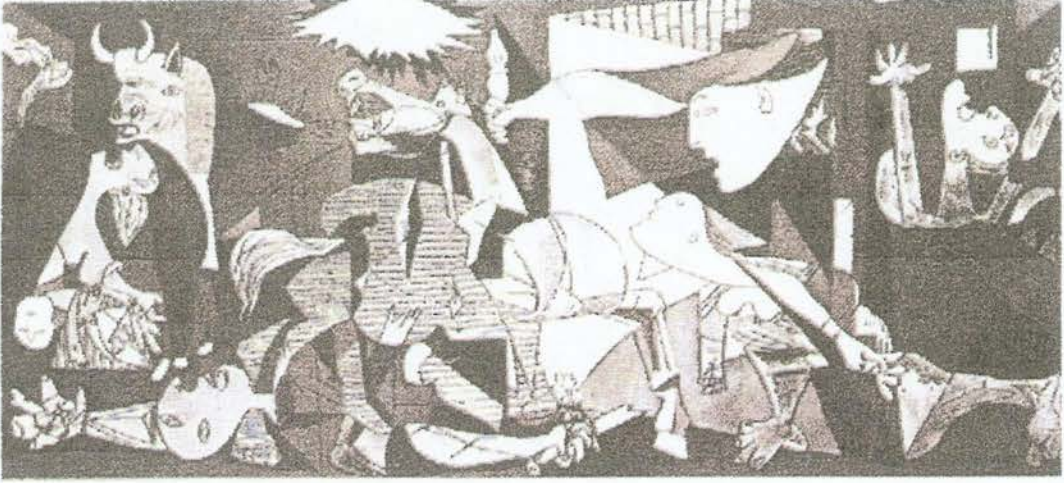
"Resmin sağ köşesindeki kadın, ters dönmüş gözleri, yara gibi, açılmış ağzı, göğe doğru kaldırdığı çenesiyle korkusunu şimdiye kadar kimsenin göstermediği şekilde belirtmektedir. Ortada son bir güçle, kırık kılıcın sapına sarılmış el ile, resim dramatizmin en yüksek derecesine ulaşmaktadır.

Çizgilerin yayları ve yüzeyler Guernica'yı kapalı bir alan haline getirmekte, bu alan içinde, hayatına ve insanlığa tecavüz edilmiş bir kitlenin, yaşama ve intikam duyguları

<sup>44</sup> Erdem, **Ön.Ver.**, s.303



ile harekete gelişi en ufak ayrıntılara kadar düşünülerek planlanmakta olduğu görülmektedir."<sup>45</sup> (Resim 31)



Resim 31.

Pablo Picasso, Guernica

### 1.10. Deformasyon ve Renk

Rönesans'dan sonra gelişen sanat akımları, ister soyut isterse de figüratif nitelikte olsun, her zaman seyirciye verilen dayanak noktalarının, ip uçlarının azaltılması yoluna sapsmışlardır. Bu davranışın nedenini, gerçek kavramının değişip yeni bir anlam kazanması noktasında aramak gerekir. Bilimin yaptığı buluşlar, sanatçılara yön vermiş, gerçeği algılama ve seyirciye nakletme edimlerinde de büyük ölçüde başkalaşmalar meydana gelmiştir. Salt gerçeğe varabilen, en azından onu örten esrar perdesini aralayabilme yönünde sanatçının gittikçe doğadan ayrılan bir yola saptığı görülür. Kandinsky ve sonrasında görülen soyut betimlemelerde bu durumun örneklemelerine sıkça rastlanır.

Otto Dix, savaşın neden olduğu ruhsal depresyonları portrelerinin yüzlerinde, jestlerinde, depresyonist bir uygulama ile yansıtmıştır.

<sup>45</sup> Erdem, Ön.Ver., s.203

George Grosz'un "Arkesit" (Querschnitt) adını verdiği bu collage'ında ekspresyonizm ile Sürrealizm'i el ele tutuşturacak Birinci Dünya Savaşı sonrası Berlin'inin çarpıcı bir özetini sunmaya çalıştığı görülmektedir.

Tamamen ruhsal bir otomatizm ile yeni iradenin hiçbir etkisi ve katkısı olmaksızın zihnin gerçek çalışmasını yansıtmayı amaç edinen Sürrealizm akımının ilkeleri doğrultusunda eserler ortaya çıkararak sanatçılar, bilinçaltı yollarını araştırmış, algılarını renklere ve formlara yansıtmışlardır. Daha değişik bir anlatımla; sanatçılar bilinç ve bilinçaltı görüntülerini, gerçek ile rüyayı, gerçeküstü görünüşleri yaratmak için kaynaştırmışlardır. Hayal ve rüya temellerine dayanan imgelerin yaratıcılıkla bütünleşmiş görüntüleri, Sürrealizm'in karakteristik özelliğidir. Sürrealist sanatçıların kullandıktan renklerde, mekanlarda ve formlarda konunun gerçekten uzaklığı hissedilir.



Resim 32

Jean Miro, Boğa Güreşi

Jean Miro Sürrealizm'e kendi anlatımları doğrultusunda bağlıdır, resimlerindeki basit şekiller ve anlatımlara bakıldığında diğer sürrealistlerden farklılıklar gösterdiği görülür. Miro, perspektif kurallarıyla ilgilenmemiş, figürleri iki boyutlu mekanlara yerleştirmiştir. "Boğa Güreşi" resminde (Resim 32) Miro'nun yalın anlatımları dikkat çeker. Tasvirlerinde birkaç figür ve sembolle yetinmiştir. Yalın çizgiler ve renk planları kompozisyonlarına karakteristik bir anlam vermiştir.

Sürrealizm'in özgün niteliklerine sahip olan Salvador Dali (1904-1987) XX.yy. sanatında kişiliğinin ve yapıtlarının yadırganan görünümü ve niteliğiyle çeşitli eleştirilere hedef olmuş bir sanatçıdır.

Bilinçaltı görüntüleri, bellek verileri, psikolojik çapraşıklar, patolojik deformasyonlar, sanatçının yaratım öğeleridir. Resimlerinde kullandığı renklerin armonik geçişlerle sonsuz düzlükleri betimlemesi, gerçeküstü bir dünyanın görüntülerini sembolize eder. (Resim 47)

Modern üslubun oluşumunda, I. Dünya savaşı sonunda insanlığın yaşadığı sorunlar, teknolojik gelişimle beraber yön bulan sanat akımları ve sanatçılar etkin olmuşlardır. Artık renk kendine öz nitelikleriyle, dokusal etkilerle yada formlara yayılımlarıyla içsel anlatımın sembolü durumuna gelmiştir. Bu durum, sanatçının içsel gerçekliğini yansıtmaya ve izleyicinin görsel materyallerden aldığı duyuların yine kendi içsel gerçeklikleriyle özdeşleşerek ve farklılaştırılarak algılamaya sürecini doğurmuştur. (Resim 33)



Resim 33

(Fotoğraf- Düzenleme)

Richard Long

Bluestone Circle, 1978

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### FORM

#### 1.FORM ÜZERİNE

Form; Latince'de "forma" sözcüğünden türemiştir. Yunanca'da fikir, okunabilir strüktür, doğal oluşum türleri akıllı şekil anlamlarına gelir.

Form, kavramın işaret ettiği farklı anlamlar taşır, bu anlamlar, doğal ve kültürel nedenlerle farklılık gösterebilir. Bu farklılık, formların içerdiği anlamları değiştirir. Bu değişiklik diğer faktörler tarafından da gerçekleşebilir.

Bunlar; formların tanımlanmışlık durumuna formun figürsel niteliğine, form- kültür ilişkilerine, sembolik nitelikleri gibi özelliklere bağlıdır.

#### 2. FORM ALGISI

Görme olayı optik bir olaydır. İnsan bir nesneye baktığında, onu görmeyi amaçlar. Görme olayı gerçekleşirken de nesnenin bulunduğu yer, iç yapısı, yüzeyleri, kenarları, dokusal hali, fonksiyonelliği algılama sırasında etkindir. Görme olayı gerçekleşirken, eğer form tanımlanamamışsa, inceleme olayı daha da derinleşir ve tanımlanabilen diğer bir forma benzetilerek algılanmaya çalışılır. Görme olayı sırasında nesnelerin genel olarak görsel özellikleri algılanır, bir bütün olarak beyinde yer alır. Bu durum sonrasında göz; parçalanmış bir nesneye yöneldiğinde bütünlük oluşumunu kendisi tamamlar. Karikatürlerin sembolik birkaç çizgiyle bir kişiyi yansıtması bu olaya örnek verilebilir.

Formlar yan yana gelerek, birbirlerine eklenerek, uzaklaşıp yakınlaşarak, iç içe geçerek algılama düzeyini etkiler. Formları büyüklük- küçüklük, kalınlık- incelik, açıklık- kapalılık, yatay-dikey- diyagonallik durumları da algılamada etkin öğelerdir.

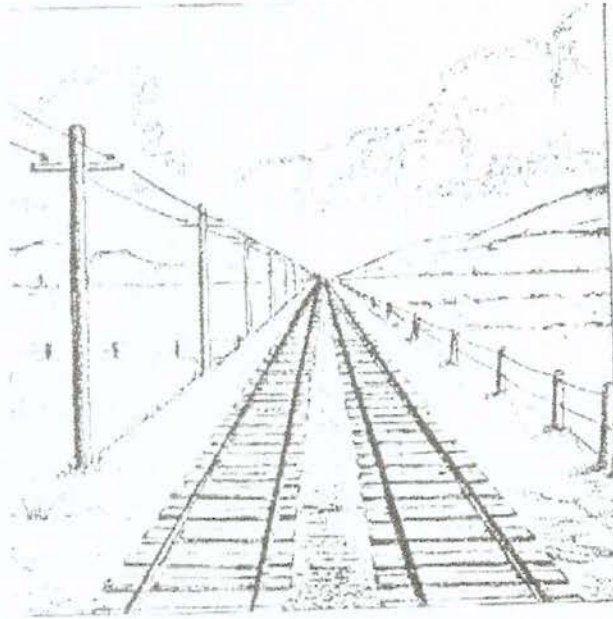
## 2.1. Form İlişkilerinde Derinlik Etkileri

### 2.1.1. Kapanan- Kapanan Form İlişkisinde Derinlik Etkileri

Güncel yaşantıda, aynı düzlemde önde olan bir nesne, gerisinde kalan diğer bir nesnenin görüntüsünü tamamen ya da kısmen kapatır. Bu durumun algılanması, görsel anlatım ögesi olarak formun algılanmasının etkiler. Sonuç olarak da bir formun bir kısmını veya tamamını kapanan form önde görünür. İki boyutta ön- arka plan etkisi bu şekilde gerçekleşir.

### 2.1.2. Ölçü Derecelenmesinde Derinlik Etkileri

Doğada nesnelere insandan uzaklaştıkça görüntüleri küçülür, uzaklık arttıkça, nesnelere arası mesafe yaklaşır. Tren raylarının eşit aralıklarla sıralanmalarına karşın, uzaklaştıkça kalınlıklarının incelmeye, birbirlerine yaklaşarak sıkışmaları ve görüntünün küçülmesi, bu duruma örnek verilebilir. (Resim 34) Bu deneyim ve bilgilerin göz ve beyni şartlandırması, iki boyutta bu tür form ilişkilerinde derinlik etkilerine neden olmaktadır. Giderek küçülen formların arka planda kalması., büyüyen formların öne çıkması bu duruma ilişkindir.



Resim 34,  
Trenyolu Çizimi

### 2.1.3. Ayrıntıda Derinlik Etkileri

Güncel yaşantıda uzaktaki bir nesnenin ayrıntıları ve sınırları net görünmez. Yaklaşıldıkça form sınırları netleşmeye başlar ve ayrıntılar görünür hale gelir. Örneğin, otoyolda uzaktaki bir araç önce silüet halindedir, yaklaştıkça genel görünüşü netleşir, mesafe yaklaştıkça da tüm ayrıntıları görünür duruma gelir. Bu deneyim ve şartlanma, yüzeydeki formlar arasında ayrıntılı olanın öne çıkmasını sağlamaktadır. Burada nesnenin belirginliği ve netlik durumu, etken olmaktadır. Bu durum sonucunda iki boyutta belirgin-belirsiz form ilişkisinde belirgin formlar öne çıkar, belirsiz formlar derine gider.

### 3. FORM ALGISININ KAVRANMASINA İLİŞKİN ÖZELLİKLER

Forn için, plastik sanatlarla ilgilenen sanatçılar tarafından; "İçeriğin görünen şeklidir" denir. Şekil ve form birbirlerinden farklı imgeler olduğunu betimleme bakımından, bu tanım iyi bir formüldür. "Şekil; algılanırken, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, onun bir şeyi temsil ettiği ve böylece bir içeriğin formu olduğu anlaşılır.

Çoğu kez pratikte şekil her şeyden önce dış görünüşü ile eşyanın doğası konusunda bilgi verir. Eşyaların tümünün, şekilleri tarafından, kendi fiziksel yapılarına ilişkin bilgi verme kapasitesinde oldukları söylenemez. Yağlı boya bir peyzajda boya pigmentleriyle kaplı bir tuvale ilişkin çok az gönderme bulunur. Taşa oyulmuş bir figür, mermerin cansız parçalarından çok farklı yarattıkları -canlı yaratıkları- gösterir. Fakat bunlar da bütün eşya kategorileri için bir form işlevi görürler: Grand Canyon'a ait bir tablo manzaralara, Lincol'nün büstü ise düşünen insanlara ilişkindir.

Form daima, yuvarlaklık yada keskinlik, güçlülük ya da çekimsizlik, uyum ya da uyumsuzluk durumlarının görsel niteliklerini, onların şekillerinde bulmak yoluyla, eşyanın pratik işlevlerinin daha da ötesine uzanır. Böylelikle onları, insan durumunun imgesi olarak simgesel tarzda gösterir. (Aslında görünümünün bu tür an görsel nitelikleri en güçlü olanlarıdır).

Şekil, tümüyle şematiktir; Yani, yalnızca görülmek yoluyla sujeler hakkında bildirilerde bulunur. Fakat böyle yapmakla, sujelerin basit olarak tıpkı yapımlarını, taklitlerini

ortaya koymaz.(Örneğin, Dürer'in ünlü tavşan karakalem resmi, herhangi bir kişinin görmüş olduğu herhangi bir tavşan değildir). Dürer'in tavşan resmi aslında gerçek bir tavşana o denli benzemektedir ki, aralarındaki temel farkı ancak eğitilmiş bir gözlemci ayırt edebilir.

Ressamların tasvir etmek istedikleri şeyi gerçekleştirebilmek için belli düzeyde bir çizim becerisine ihtiyaçları vardır. Çoğu kez ressamlar gördüklerini değil, bildiklerini çizerler. Aynı biçimde, çoğunlukla, ustalarının çizim yöntemlerini kendi stillerine bilinçsizce dönüştürürler.(İnsanın, yaşantısal süreci içerisindeki algısal saptamaları, görsel ileti materyallerine dönüşürken ortaya çıkar). Bilinçli ya da bilinçaltı konumunda kaydedilen imgeler yorumlanırken, çevresel faktörlerle harmanlanır ve görünür duruma gelir. Bu görüntü ile "rüya" karşılaştırıldığında benzer noktalar gösterir. Çünkü rüya kavramının da içeriğinde bilinçaltının dışavurumu söz konusudur.

İmgelerin biçimlendirilmesi, geçmiş şartlanmışlık durumlarıyla ilişkindir.

### 3.1. Kant'ın Form Anlayışı Ve Sembolik Form

Kant'a göre mekan ve zaman "görünün salt formlarıdır"

" Bunların ilk örnekleri, mekân ve zaman içinde neden-etki, töz-ilinek bağlantıları ile kavradığımız şeyleri birbirine bağlayan ilgi kavranılan veya iki kategoridir. Formun her iki sınıfı, hem "duyulur" hem "kavranabilir" olan aprioridir. Yani, zamanın akışı içinde deneyden öğrenilemezler. İndüksiyon yoluyla yani özellerden genellemeler yaparak da çıkarılamazlar. Formların tersine tüm bilgi içerikleri deney aracılığıyla verilir. Bu maddedir ve yalnız hem sezgi hem de düşüncenin apriori formları aracılığıyla anlaşılıp kavranabilir."<sup>46</sup>

"Kant, Yargı Gücünün Kritiğinin ikinci sorununu tartışırken, daha önceki Kritik'indeki <Soyut Şematismin> çok ötesine geçmiştir. Ama sanatla ilgili üçüncü sorunla uğraşırken somutluğa doğru daha büyük adımlar atılıyor. Çünkü, sanat «salt formların» alanıdır. Bir sanat yapıtı, individuel ve ayrı bir şeydir. Kendi ereğini kendinde içeren ve

<sup>46</sup> N.Arat, **Sembolik Form Olarak Sanat**, s.87

ona sahip olan bir şey. Yine de sanat yapıtında aynı zamanda yeni bir tüm, gerçekliğin ve tinsel dünyanın yeni bir imgesi dile getirilir".<sup>47</sup>

"Sanatçı, tıpkı bilim adamının olguların veya doğal yasaların bulucusu olması gibi, doğanın formlarının bir bulucusudur."<sup>48</sup>

Kant'a göre doğada zaten varolan formlar, kültürle etkinleşerek kaydedilmiştir. Kant'ın Cassier üzerindeki etkileri de şu şekilde özetlenebilir.

Kant'ın estetiğinde salt formlar önemli bir yer tutmaktadır. Hatta Kant, sanatı salt formların alanı olarak tanımlıyor ve sanat yapıtında gerçekliğin ve tinsel dünyanın yeni bir imgesinin dile getirildiğini öne sürüyor. Buradaki salt formlar aslında Cassirer'in sembolik form adını verdiği form türünden pek farklı değildir. Nitekim Cassirer, sembollerin imgelerden kurulduğunu ve imgelerin oluşturduğu sembollerle tinsel duyguların dile getirildiğini önermektedir.

Cassirer, Kant'ın Form sözcüğünü kendi Sembolizm felsefesine çıkış noktası olarak almış ve yeni bir yöntemle bu sözcüğü insan bilgisinin ve kültürünün tüm alanlarında en yetkin şekliyle kullanmıştır.

### 3.2. Sembolik Form Kavramı

İnsanlık tarihi boyunca semboller her alanda farklı işlevlerle yer almıştır. Cassier'in felsefe tarihinde orijinal bir görüş olarak nitelendirilebilecek sembolik formlar öğretisi formların anlamlandırılması ve tanımlanabilmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

"Cassirer'de sembolik formlar bir tür tinsel anlatım formları olup, salt dil formundan mistik ve dinsel düşüncenin fenomenolojisine kadar yükselirler. Cassirer'e göre insanın dünyasında insan yaşamının ayırıcı işareti olarak ortaya çıkan bir özellik vardır. İnsan çevresine' uyabilmek için yeni bir yöntem bulmuştur. Tüm hayvan türlerinde rastladığımız etki ve tepki sistemleri yanında insanda, sembolik sistem olarak tanımlayabileceğimiz üçüncü bir sistem vardır. Bu sistem insan hayatının tümünü

<sup>47</sup> Arat, **Ön.Ver.**, s.94

<sup>48</sup> **Aynı**, s.94



değiştirir. Diğer hayvanlarla karşılaştırıldıkta insan, yalnız daha geniş bir gerçeklik alanı içinde değil, bu gerçeklik alanının yeni bir boyutu içinde yaşar. Organik tepkilerle insan cevapları arasında büyük bir ayırım vardır. Organik tepkide uyarıcıya cevap doğrudan doğruya ve hemen verilir. Buna karşılık, insan cevaplarında işe ağır ve karmaşık bir düşünce süreci karışır."<sup>49</sup>

Sembolik düşünce ve sembolik davranış insan yaşamının en karakteristik özellikleridir ve insan kültürünün tüm gelişimi bu koşullara dayanır.

### 3.3. Sembolik Form Kavramına Hegel'in Etkisi

Güzel ideasının gerçekleşmesi veya dışlaşması Hegel'e göre sanatta ideali meydana getiren bir şeydir. Güzelin ideası mutlak bir idea olarak aynı elemanların veya temel unsurların bir topluluğudur. Bunlar kendilerini dışlaşarak ve gerçeklik haline gelerek ortaya koymalıdır, işte bu gerçekleşme ve dışlaşma süreci sonunda meydana gelen şeyler Hegel'e göre genellikle «sanatın özel formları»dır.

"Sanatın bu özel formları, ideal tasavvurunun kendi içinde taşıdığı ve sanatın ışığa kavuşturduğu ideaların bir gelişmesi olarak düşünülmelidir. Ama bu gelişme, bir dış etkinlik aracılığı ile değil, ideanın kendi özünde bulunan belirli bir güçle başarılır. Yani sanat dünyasının gözlerimiz önüne serdiği şey kendini özel formların tümü olarak ortaya koyan ideadır".<sup>50</sup>

Bundan başka, Hegel'e göre eğer sanatın formları kendi ilkelerini, dile getirdikleri ideada buluyorlarsa bu ancak kendi özel formları içinde gerçekleşmiş olan ideadır. İşte bundan ötürü sanatın gelişmesi içinde geçtiği her özel basamağa doğrudan doğruya bağlanmış bir gerçek form vardır.

Hegel'e göre; tüm bunlardan göz önüne alınması gereken üç ana form ortaya çıkıyor. Bu üç form'dan ilki sembolik form adını alır.

<sup>49</sup> Arat, **Ön.Ver.**, s.89

<sup>50</sup> Aynı, s.85

Hegel'in sembolik form anlayışında idea, gerçek anlatımını, sanatta arar ama bulamaz. Çünkü soyut, durgun ve belirsiz olduğu için gerçek özünü pekiştiren bir dış görünüm ortaya koyamaz. O, doğa olaylarının ve insan olaylarının karşısında kendini sanki yabancı bir dünya ile karşılaşmış gibi bulur. Bundan ötürü, boş ve yanlış tanımlanmış kavramların tam bir anlatımını oluşturmak için yararsız çabalarla kendini yorar. Keyfi ilişkilerde yakaladığı gerçek dünyanın formlarını yanlış açıklar ve bozar. Form ve idea'yı tam olarak birleştirip tanıyacak yerde, aralarında ancak yüzeysel ve soyut bir birleşme sağlar. Böyle bir ilgi içinde düşünülen bu iki terim, (Form ve idea) oransızlık ve heterojenliklerini ortaya koyarlar.

Hegel'e göre «idea asıl özü gereği bu soyutlama ve belirsizlik durumunda kalamaz. Özgür etkinliğin ilkesi olarak kendini, kendi gerçekliği içinde tin olarak kavrar». Bu durumda özgür bir suje olan tin, ancak kendi tarafından ve kendisi için belirlenmiştir. Kendisini bu şekilde belirlemekle kendi özünde, kendi uygun dış formunu bulur. Bu birlik, bu idea ve dış görünümü arasındaki tam uyum sanatın ikinci formunu, klâsik formu oluşturur.

Sanat, tinsel bir individualite olarak idea ve (duyusal-maddi bir realite olarak) form arasında tam bir uyuma erişildiği takdirde, yetkinliğe erişmiştir, iki eleman arasındaki tüm düşmanlık, tam bir uyuma yer vermek üzere ortadan kalkmıştır. Ama, bu gelişmiş şekilde bile, tin, bu formdan hoşnut olamaz. Çünkü bu form da onun gerçekleşmesi değildir. Mutlak gerçekleşme için tin, kendi içsel özünün derinliklerine iner. Hegel'e göre tin, klâsik form'da kendini belli özel bir karakterde gösterir. Sınırlı olanlardan kaçmaz; onun dış formu form olarak tümüyle görülebilir ve sınırlıdır. Madde ve idea aynı özelliği göstermek zorundadırlar. Çünkü aralarında tam bir birleşme vardır. Ancak sınırsız tin, çözülemez bir tüm oluşturmak için kendini dış görünüşle birleştirebilir.

Güzellik ideası kendini mutlak veya sınırsız bir tin olarak kavradığı zaman, aynı zamanda da artık dış dünyanın formlarında tam olarak gerçekleşmediğini keşfeder. Tin olarak gerçek bütünlüğünü ancak iç bilinç dünyasında bulur. Ama bununla da kanmaz. Klâsik sanatın temelini oluşturan bu bütünlüğü de parçalar. Kendi içinde sığınacak bir yer bulmak üzere dış dünyayı terk eder. İşte böylece romantik form tipi meydana gelir.

Dış dünyadan ödünç alınmış imgeleriyle duyusal tasavvur artık özgür tinselliği dile getirmeye yeterli değildir. Form, ideaya yabancılaşmış ve kayıtsızlaşmıştır.

"Sembolik sanat, dış formla ideanın tam birliğini arar; klâsik sanat bunu duyular ve hayal gücü için, tinsel individualitenin tasavvurunda bulur. Romantik sanat bunu görülür dünyanın üzerinde yükselen kendi sınırsız tinselliğine geçirir."<sup>51</sup>

Hegel üç temel sanat formunu birbirinden ayırmaktadır. Bunlar: Sembolik Form, Klâsik Form ve Romantik Form olarak adlandırılır

Sanatın sembolik formu üzerine yazılan bölümde Hegel, ilkin genel olarak sembol kavramı üzerinde durmuştur. Hegel'in kullandığı anlamda sembol, sanatın başlangıcını meydana getirir. Bundan dolayı sanatın müjdecisi olarak kabul edilebilir. Sembol terimini açıklarken Hegel, bu sözcükten ne anlaşılması gerektiğini şöyle dile getirir: "Sembol, kendi içinde kendisini bize doğrudan doğruya gösteren bir şey olarak değil, daha geniş ve daha genel bir anlamda anlaşılması gereken bir duyusal objedir, öyleyse sembolde ayrılması gereken iki terim vardır; ilki : anlam, ikincisi de anlatımdır."<sup>52</sup>

"Hegel'e göre bunlardan ilki, yani anlam, zihnin bir kavramı; ikincisi ise bir duyusal olay, kendisini duyulara gösteren bir imgedir. Buradan da sembolün bir işaret olduğu fakat dilin işaretlerinden bazı yönlerde ayrıldığı çıkıyor. Örneğin: imge ile ortaya koyduğu idea arasında dilde olduğu gibi keyfi veya uzlaşımsal değil, doğal bir bağıntı vardır. Burada Hegel birkaç örnek de veriyor : «Bundan ötürü aslan yiğitliğin, daire sonsuzluğun sembolüdür» gibi... Ama sembol, ideayı sadece bir yandan temsil ettiği için tam anlamıyla dile getirmez. Örneğin: Aslan sadece yiğit değil aynı zamanda kurnazdır da.. Öyleyse çok anlamlı olduğu için sembolde belirsiz bir yön de vardır. Hegel'e göre bu belirsizlik ancak bu iki terim ilkin ayrı ayrı, sonra birlik halinde kavrandığında ortaya çıkar. Böylece sembol, karşılaştırmaya yer verir. Bu şekilde anlaşıldığında sembol, karışık ve gizemli karakteriyle tüm bir tarih dönemine, Oriental sanata ve onun olağanüstü yaratılarına özellikle uygundur. Sembol, Doğu uluslarının kendisiyle fikirlerini dile getirmeye çalıştıkları bir anıtlar ve amblemler düzenini

<sup>51</sup> Arat, **Ön.Ver.**, s.88

<sup>52</sup> Aynı, s.89

belirler. Ama Doğu ulusları Hegel'e göre bunu, ancak karışık ve belirsiz bir şekilde yapmayı başaramışlardır. Yani Oriental sanat ürünleri güzellik ve düzenlilik yerine garip, gösterişli ve fantastik görünümleri ortaya koyarlar. Eski İran, Hint ve Mısır yapıtlarının sembolik tasavvur dünyasında her şey yabancı gelir. Mitoloji ve din gibi sanat da bazı güç sorunlara bir cevap verme çabasından doğmuştur. Nitekim Hegel'e göre tüm mitoloji, semboliktir, insan tininin yaratılan olarak mitoslar, ne kadar garip ve gülünç görünürlerse görünsünler kendi içlerinde akıl için bir anlam taşırlar, tanrısal doğa üzerine genel düşüncelerdir. Bu görüş açısından mitos ve geleneklerin kaynağı insan tinindedir. Mitolojik öyküler, tümüyle akılcı bir temel ve az çok derin dinsel fikirler içerirler. Aslında Hegel'in araştırmak istediği, özel bir sanat formu olarak sembolün kendine uygun karakterini koruyarak nereye kadar uzanabileceğidir. Bu şekilde Hegel, Sembolü diğer iki formdan yani Klâsik ve Romantik formlardan ayırıyor."<sup>53</sup>

Bundan sonra karışık bir form veya düşünceye dayanan bir form olarak sembol gelmektedir ki bu sembol. Doğu uygarlığının sonunu gösterir.

Hegel'de de form sözcüğü çıkış noktası olarak ele alınmakta.. Hegel'in ele aldığı anlamda sembol, sanatın başlangıcı sayılıyor. Sembolün anlamı ve dile getirdiği şey, iki ayrı terim olarak düşünülüyor. Bu düşünce Cassirer'in anlamı, bir zihin kavramı dile getirmeyi ise duyusal bir olay olarak ele alan anlayışı ile büyük bir benzerlik göstermektedir. Nitekim sembollerin kökeninin ilkel kavimlerde bulunması, bütün mitolojinin sembolik olduğu gibi görüşler her iki düşünürün ortak yönlerini gösterir.

---

<sup>53</sup> Arat, **Ön.Ver.**, s.93

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### RESİM SANATINDA FORM-İÇERİK İLİŞKİSİ

#### 1. RESİM SANATINDA FORM-İÇERİK İLİŞKİSİNE DAİR KAVRAMLAR

##### 1.1. Form ve İçerik Üzerine

İnsan, doğumundan başlayarak, yaşantısının her aşamasında formlarla iç içedir. Göz ister istemez dörtgen, üçgen, daire, tanımlanamayan formlar.... vb.lerini görür ve anlam yükler. Her forma yüklenen anlam geçmiş yaşantısal şartlanmışlıklarla ilintilidir. Tanımlanamayan bir formla karşılaşıldığında, o form başka bir forma benzetilerek anlam kazanır. İnsanın bilinçaltı dünyası algısal saptamalarla yüklü bir örüntüdür. Görülen, her nesne kaydolur ve yeri geldiğinde dışa vurulur. Formların insan beyninde çağrıştırdığı anlamlar, formların, sanat tarihi sürecinde bir takım sembollere dönüşmesine sebep olmuştur.

Bu semboller formların ve renklerin iç gerçekliğinin dış yansımasında yer alarak yapının içerik olgusunu güçlendirmiştir. Formların görünüşü, yapısı, hissettirilmek istenen algısal durumun anlamını belirginleştirmiştir. Örneğin, "basit ve düzenli formlar daha ağır görünür" yargısı, güncel yaşamdaki şartlanmışlık durumlarının sonucu oluşan bir gerçekliktir. Bu etki özellikle soyut sanatta Kandinsky'nin bazı yapıtlarında yuvarlak ve kareler diğer biçimlere göre daha ağır gözükürler. Merkez çevresinde yoğunlaşan sıkışmış imgeler kümesi de ağırlık duygusunu artırabilir. Bu saptamaların tamamen göreceli olduğu da bilinen bir gerçekliktir. Ağırlık duygusuna ilişkin bir örnek verildiğinden yine aynı duygunun bilgi ögesiyle bağıntısına ilişkin bir örnek verilecek olunursa; bir resimde pamuk yığınının aynı görünümdeki kurşun külçesinden daha ağır olduğunu hissettirecek bir bilgi türünün olması mümkün değildir. Bu durum ancak insanın güncel yaşantısındaki sezgisel yorumlamalarından kaynaklandığı söylenebilir. İnsan, yaşamında kazandığı bazı deneyimler sonucunda pamuğun hafif, demir külçesinin ağır olduğu bilgisini kaydettiğinden, resimdeki görüntüyü de bu bilgiler doğrultusunda algılayacaktır.

Resim sanatında yorumlanan formların izleyicide uyandırdığı hisle, sanatçının aynı formu uygularken hissettikleri benzeşme göstermeyebilir. Eğer benzeşme oluşuyorsa da, bu insanların genel deneyimleri sonucu edindikleri ortak bilgilerden kaynaklanır.

Formların simgesel bir anlatımla doğa tasvirlerine yorumlaması ilk defa, Cezanne'in, doğanın silindir, küre ve konilerle inşa edilebileceği düşüncesiyle ortaya çıkmış ve bu düşünce, sonraları kübistlere ışık tutmuştur. Cezanne'in tablolarında kompozisyonlar geometrik planlar sentezidir. "Rönesanstan beri sanatçıları düz bir yüzeyde üç boyutun, volümlerin nasıl gösterilebileceği problemi meşgul etmiştir. Işıkla, dair-obscur'le volümleri belirlemek bir çıkış yolu gibi görülmüştür. Bütün sanatçılar mekan içinde volümü bu öğelerle değerlendirme yolunu tutmuşlardır. Cezanne volümleri renk planlarıyla vermeye yönelmiştir. Kitleler tek renkte modle edilmiş, tek renkli planlarla devamlılık sağlanmıştır. Işığa başvurulmadan, geometrik ya da atmosfer perspektifi uygulama gereği duyulmadan, tablolarda renk planlarıyla volüm problemi çözümlenmiş, perspektifin klasik kuralları terk edilmiştir. Sanatçının hemen bütün yapıtlarında geometrik kuruluş vardır"<sup>54</sup>

Saint-Victoire Dağı resmine bakıldığında geometrik formların, renk planlarıyla resim yüzeyine dağılımı görülür ve doğanın Cezanne'de uyandırdığı his rahatça algılanabilir.

"Sarı İskemlede Oturan Madame Cezanne; Bir yapıtın, anlamı, yapıtı hareketlendiren ve dengeleyen güçlerin iç etkileşimi sonucunda ortaya çıkar.

Cezanne bu resmini 1888- 1890 yılları arasında yapmıştır. İzleyici resme baktığı zaman hem dışsal bir gevşeklik hem de potansiyel bir etkinlikle karşılaşır. Poz veren figür enerji ile doludur ve bu enerji figürün bakışlarına doğru gitmektedir. Figür oturaklı ve sağlamdır. Fakat aynı zamanda, sanki uzayda asılı duruyormuş gibi hafiftir. Kalkmaya çalışır ama aynı zamanda kendi içinde dinlenir. Bu sükunet ve güçlülüğün incelikli karışımı, sağlamlık ve parçalanmış serbestlik, yapıtın konusunu oluşturan güçlerin belirli bir konfigürasyonundan (gruplaşma) kaynaklanmaktadır. Bu gruplaşma, içeriğin güçlenmesine etkin, formlar yapıya sahiptir.

<sup>54</sup> N.İpşiroğlu, *Sanatta Devrim* (Ada Yay., 1979), s.97

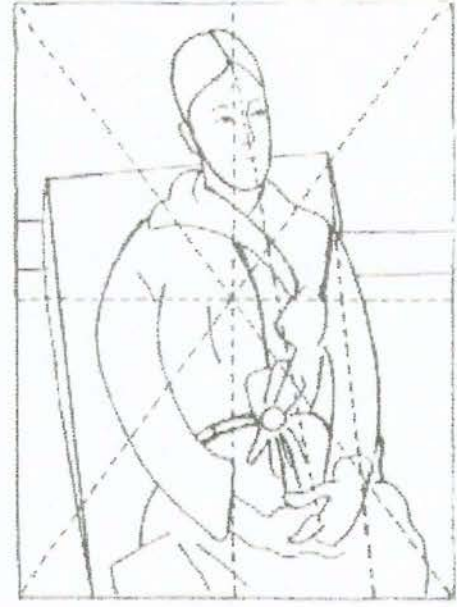
Resim dikdörtgen bir formattadır. Eni ile boyu arasındaki oran beşe dördür. Bu oran portrenin yukarı doğru yükselmesini sağlar, aynı zamanda vücudun, başın ve iskemlenin dikliğini vurgular. İskemle, sonra bedene, yüze ve daha sonra da ellere kadar gelir. Yüz ve eller kompozisyonun en önemi, iki öğesidir. Omuzlar ve kolların meydana getirdiği oval şekil de resmin ortasında bir statolite merkezi yaratır. Bu merkez Şekil (36) da resmin şemasında görülen üçgenlerin etkileşim merkezidir.

Duvardaki siyah şerit, arka fonu, iki yatay bölüme ayırır. Bu bölümlerde meydana gelen dikdörtgenler, resmin kendi forman olan dikdörtgenden daha uzundur: Aşağıdaki dikdörtgen 3/2, yukarıdaki ise 2/1 oranlarındadırlar. Bu durum, resmin kendi formatının oluşturduğu dikeylik duygusundan daha fazla bir yalnızlık duygusunun varlığını ortaya koyar. Her ne kadar dikey durumdaki çerçeveye karşı koyuyorlarsa da yatay dikdörtgenlerden alttakinin büyük ve üsttekinin küçük olması nedeniyle aşağıdan yukarıya doğru bir gidiş vardır. Donman Ross'a göre, göz giderek kaybolan aralıklar yönünde hareket eder yani bu resimde yukarıya doğru.

Resmin belli başlı üç düzlemini oluşturan fon (duvar) iskemle ve figür en soldan en sağa doğru giden bir hareket içinde yer alırlar. Sağa doğru olan bu yan hareket, resmin sol yanında yer alan iskemle tarafından karşılanır. Böylece iskemle ters bir hareket oluşturur. Diğer taraftan, sağa doğru olan egemen hareket figürün iskemlede oturduğundan kaynaklanan asimetric durucuyla daha da güçlendirilir. Figür öne doğru gelmek ister. Çünkü, iskemlenin sağ yansında oturmaktadır. Figürün kendisi devam olarak simetric değildir, sol tarafı biraz daha geniştir ve bu durumda sağa olan hareketi güçlendirir. Resimdeki formların yerleştirmenin metotları "sanatçının içsel görüntülerini figüre yansıtmaktadır.

"Figür ve iskemle, çerçeveye göreceli olarak aynı açı ile yana yatmışlardır. Fakat iskemlenin ekseni (yatay ekseni) resmin alt bölümünde yer alır ve bu nedenle de iskemle sola doğru döndüktür. Figürün başı dikey eksenin ortasında yer almaktadır. Diğer bir ilgi noktası ise bir çift eldir ve bunlar, potansiyel bir etki belirtircesine ileri doğru uzanmışlardır. Buna ek olarak figürün başının durağan olmasına rağmen, gözlerde yöneltilmiş bir etkinlik sergilemesi ve yüzün asimetric yarım profilden

görünüü, figürün sağa olan hareketine karşı bir kontrapuan oluşturmaktadır. Eller öne doğru uzatılmış olmasına rağmen, kilitlenmiş olmaları dolayısıyla bu hareketi nötralize ederler."<sup>55</sup> (Resim 35)



Resim 35 - Şekil 36

Paul Cezanne

Madame Cezanne sulla poltrona gialla (San İskemlede Oturan Madame Cezanne)

"XX.yy'in köklü sanatsal olayı Kübizm, resim dalında volümü, yeni yollar arayarak yeni ve gerçeğe uygun şekilde ifade ve değerlendirme iradesinden doğmuştur."

## 1.2. Picasso ve Form

"Pablo Picasso (1881-1973) volümün plastik ve zihinsel değerlendirilmesi sorununa değişiklik ve temelli çözüm getirmek istemiştir. Picasso'nun Kübizm'e temel olan sanatsal buluşlarının zenci sanatı ilkelerinden ve örneklerinden kaynaklandığı düşünülmüştür. Sanatçının Matisse, Vlaminck ve Derain ile birlikte zenci sanatını anlamaya çalıştığı, bir çok heykelcik satın almak suretiyle bu sanatlara karşı bir ilgi duyduğunu gösterdiği gerçektir. Ancak; ilgilenmede çok değişik bulma, özgün bulma duygusu egemen olmuş görünmektedir. Picasso zenci sanatında batı estetiği dışında

<sup>55</sup> Kınay, Ön.Ver., s.264



gelişmiş, bu estetiğe tümüyle yabancı, yaratıcı bir güç bulunduğuna inanmıştır. Primitif sanatlar, arkaik sanatlar, roman sanatı, ortaklaşa, yeni volüm araştırmalarına olanak sağlamıştır.

Picasso'nun hatta kübizmin simgesi haline gelen "Avignonlu Genç Kadınlar" resmini, sanatçı 1906 yılının sonbaharında yapmaya başlamış ve tabloya geçmeden önce çok sayıda eskiz yapmıştır. Picasso'nun, bu tabloyu izleyen başka eserlerinde, "Avignonlu Genç Kadınlar"da tasarladığı biçim anlayışının devamı sayılabilecek izleri bulmak mümkündür. (Resim 37)



Resim 37

Picasso, Avignon'lu Kızlar

Kübizm akımının kuramcıları, tablonun kübist bir anlayışı yansıtmaktan çok, Kübizmin mantıksal çıkış noktalarından biri olduğunu öne sürmüşlerdir. Çünkü tablonun ne olacağı, hangi görüş temeli üzerinde biçimleneceği, o sıralarda kesinlik kazanmamıştı. Tablo hakkında o dönemin sanatı için "mutlak bir yenilik" yorumları yapılmıştır. "Picasso, 1907'de tabloyu bitirdiğinde, beklediğinin gerçekleşip gerçekleşmediği konusunda kuşkuluydu. Ama gene de yerleşik bir beğeniye karşı cephe aldığı inancını içinde taşımaktaydı. Eserin vurucu gücü, olanaksız bir bulguyu kabul ettirmesinden ve "çirkin"liğinden kaynaklanır."<sup>56</sup>

Picasso; görsel anlatımın ideal güzellik anlayışının karşıtı olan bir "güzellik" anlayışını ortaya çıkarmıştır. "Çizgilerin çapraşıklığı, klasik anlamda bir uyum ve birlik düşüncesini gündeme getirmez. Birbirini farklı yönlerde kesen dikey ve yatay çizgiler egemendir resimde. Yansıtılmış biçimlerle bu çizgiler hacimsel bir etki yaratmak için bir arada kullanılmıştır. Figürleri oluşturan sıcak tonlarla, onların gerisinde bir mekan kavramını düşünmemize yol açan soğuk mavimsi tonlar, bir plan farkı yarattığı gibi, resme bakan kişinin dikkatini de zeminden figürlere doğru çeker. Delinmiş bir perspektif söz konusudur burada. Genç kadın figürlerini, resmin yüzeyi üzerinde hacimsel yapan biçim anlayışı, temelde Kübizmin getirmiş olduğu verilerden, dolayısıyla analitik dönem resimlerinden, Cezanne estetiğinden çıkış yapar.

Resimde yer alan beş kadın figürü çıplaktır. Ama bunlardan ikisi kollarını, başlarının gerisine atarak poz verir biçimde dururken bedenlerinin küçük bir bölümünü örten çarşafları yada giysileri birer örtünme malzemesi olarak almış görünür. İki figür yanlamasına birbirine bakarken, resimdeki öteki kadınlar, doğrudan doğruya resmin dışına yöneltirler bakışlarını, kendilerini izleyen seyircinin gözleriyle buluşurlar. Ortadaki figürün diklemesine duruşu, tabloyu yukarıdan aşağıya, ortalamasına böler. Tablonun aksı olarak kabul edildiğinde, bu figür, sağ ve sol tarafta ikişer figürü birbirinden ayırır. Bu figürün bacaklarının bittiği yerde ise, tablonun merkezine doğru açılacak bir üçgen dilimi üzerinde meyveler yer alır. Bu ayrıntı çıplak bedenlerinin oluşturduğu tekdüzeliği bozar.

<sup>56</sup> Kınay, *Ön.Ver.*, s.210

Genç kadın bedenleri, bilinçli bir görüşle çarpıtılmış, yani deforme edilmiştir. Biçimin, doğasal ya da anatomik yapıya karşıt olarak, Kübist bir anlayışla, birbirini kesen üçgenler ya da kavislerle ele alınmış olması, Cezanne'ın daha 1905'te arkadaşı, Emile Bernard'a yazdığı mektupta sözünü ettiği kübist biçim anlayışın, akla getirir. Cezanne, o mektubunda, doğadaki biçimlerin, koni, küp, silindir gibi geometrik hacimsel biçimlere dönüştürülebileceğinden söz eder. Picasso, Avignonluların çizerken, kuşkusuz Cezanne'ın bu önerisinden haberi vardı. Tablosunun, bu tür kübist bir biçim kurgusu üzerinde şekillenebileceği varsayımından yola çıkmıştı. Ama bütün bunlara rağmen, resim bir formüle indirgenmiş biçim anlayışını yansıtmaktan çok, özgün yorum olanaklarını araştırmaya çalışan bir sanatçı yorumunu düşündürmektedir. Picasso, resmine malzeme oluşturacak biçimleri, aramadan bulduğunu belirtmişti. Bu resimdeki herşeyin de, bir çalışma sürecine dayanmakla beraber, spontan bir oluşuma dayandığı düşünülebilir.

Picasso'nun geometrik düzeni doğaya yeni bir form anlayışı getirmiş, bununla beraber, insan bedenlerinin birbirleriyle olan geometrik ilişkisi, doğrudan doğruya bir görsel sorun olarak ele alınmıştır. Sanatçının natüralist görüş karşısında, bu görüşü çürütmek adına, tamamen bireysel yeni bir biçimleme anlayışı ortaya attığı görülmektedir.

Picasso, Avignonlularda anlamı, biçimle dengelemeye çalışır. Tabloda yer alan soldaki figürü zorlayarak, ona sert bir görünüm verir, yüzeylerin öne çıkmasını sağlar. Yeniden çizdiği yüzle de bu figüre ilkel-heykelsi bir nitelik kazandırır. Figürün yukarı kalkan sol elini biraz büyütür, aynı büyütmeyle sol ayakla da yapar. Oturan figürü ise yeniden ele alarak, Cezanne'm "Yıkılanlar" tablosundaki oturan kadının ürkütücü bir kopyasını çizer. Böylece de , bu figürle, onun arkasındaki figürün başının, soldaki kadının başına benzetmek istemiştir. Sağda ayakta duran figürün yüzünü ise, düpedüz bir mask gibi çizmiştir. Tabloda genç kadınların bedenleri, keskin planlar halinde parçalanmış ve yeni baştan kompoze edilmiştir. Eğriler, bir kristalin keskin çizgilerine benzeyen doğrulara dönüşmüştür. Basitleştirilmiş büyük çizgiler ve planlar üzerine kurulmuştur kompozisyon. Çizgilere, birer kontur olarak bakmak, burada artık mümkün değildir, içinde figürlerin, kumaşların aynı niteliğe bürünür gibi görüldüğü parçalara bölünmüş tek bir prizmanın sınır çizgileridir bunlar, insan bedenleri, tablo yüzeyinde kaynaşmış,

organik bir bütünlüğe ulaşmıştır. Yukarıda da değinmiş olduğumuz gibi, resmin arka zemini, figürlerle aynı niteliktedir, bir bütünlüğün vazgeçilmez parçalandır. Tablonun birliği, burada, katı cisimlerin ve onları çevreleyen şeyin karşılıklı etkisinden doğmaktadır. Onları çevreleyen bu şey, bir boşluk değil, insan bedenleri kadar canlı bir gerçekliktir.

Kübizmin doğmasını büyük ölçüde Cezanne hazırlamış, hiç değilse temel verileri sağlamıştır. Bu sanatçının yapıtlarında, güçlü bir yapısal kuruluş vardır. Kübist denilen bütün sanatçıların ilk sanat denemelerinde .bir Cezanne aşaması olmuştur.

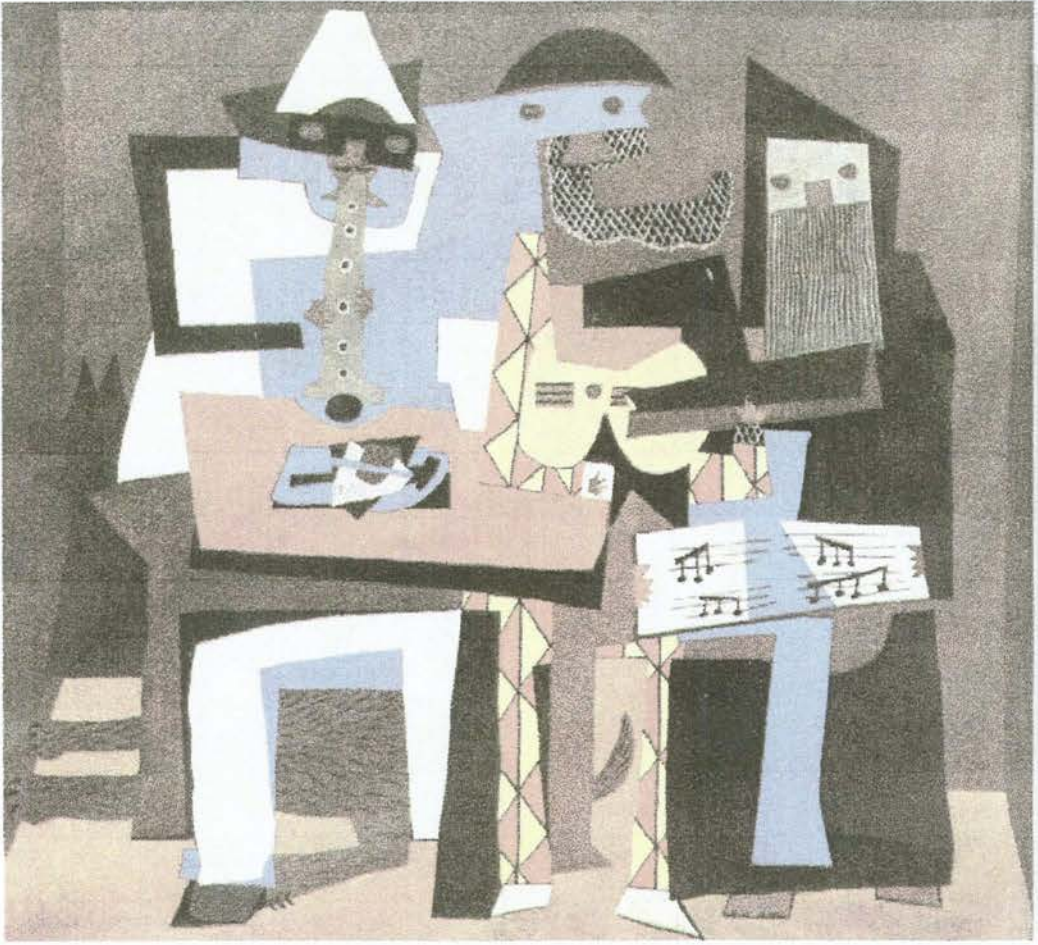
Kübizm üç stil aşaması geçirmiştir:

1. Başlangıç aşaması, Cezanne esprisinde çalışma (1907-1909)
2. Analitik Kübizm Aşaması (1910-1912)
3. Sentetik Kübizm Aşaması (1913-1914)

Başlangıç aşamasının en önemli eseri daha önceki paragraflarda yorumlanan Les Demoiselles d'Avignon (Avignon'lu Genç Kadınlar) dır.

Analitik kübizm, değişik ve birçok açılardan görülen objelerin düz ve iki boyutlu bir yüzeyde tasvirini amaçlar. Objeler bütün yüzeyleri görülecek şekilde açılmış, küçük parçalara bölünmüştür. Bu parçalar bakış açılarına göre değişik yönleriyle, karşıdan, profilden yada bir başka yönden alınarak kompoze edilmiştir. Sanatçı, böylece üç boyutuyla mekanda yer tutan bir heykelin etrafında dolanıyormuş gibi hareket etmektedir. Bu, bir bakıma, zaman faktörünü dördüncü boyut olarak kullanma, zaman-mekan verisini sanatta geçerli hale getirmektir. Picasso'nun galeri sahibi (Ambroisfe Vollard portresi ) bu nitelikte bir analitik kübizm örneğidir.

Sentetik kübizm aşamasında konunun içeriğinde geçen objelerin sembolik görüntüleri kullanılmış, içerik güçlendirilmiştir. (Resim 38)



Resim 3 8

Pablo Picasso

Üç Müzisyen T.Ü.Y; 200,7x222,9 cm,

Formların insan beyninde uyandırdığı izlenim ve psikolojik etkiler, güncel yaşantıdaki deneyimler sonucu oluşan bilgi birikiminin etkileşimi sonucudur. Yuvarlak, pürüzsüz formların cinselliği çağrıştırdığı Picasso'nun resimlerinde görülmektedir. Picasso'nun resimlerine, heykellerine ve eskiz defterlerindeki yüzlerce çizime dayanarak, yaşamındaki cinsel açıdan en önemli aşk ilişkisini, ilk kez 1931'de tanıştığı Marie-Therese Walter'la yaşadığı söylenebilir. Picasso başka hiçbir kadını bu biçimde ve bu kadar çok sayıda resmetmemiştir. Bu resimleri diğer resimlerden farklı kılan, doğrudan cinselliğin derecesidir. Kadın bedenini betimleyen formlardaki yuvarlaklık, ifadedeki rahatlık, cinsel rahatlığın getirdiği doyumunu tanımlar. Bu resimler sevişmeye doğrudan odaklanmış oldukları için Grafiti'yle yakınlık gösterir. Saldırgan değil de

yumuşak olmaları bakımından pek çok Grafiti'den çok farklıdır. Ortalama bir duvar resminin kaba sabalığı, yalnızca ustalık eksikliği sonunda ortaya çıkmış değildir. Bu gibi çizimler hemen her zaman yoksunluğa karşı bir protestodur. Engellenmenin dışavurumudur. Bu engellenme durumu, içinde arzu ve içleme barındırır. Böylece çizimlerin kaba sabalığı, kendilerinden esirgenmiş olan cinselliği aşağılamanın da yoludur bir bakıma. Picasso tablolarında ise bu durumun tam tersine rahatlıkla yaşadığı cinselliği, öven bir nitelik vardır.

Resimlerdeki farklı görünümün, Picaso'nun kadın vücudundan aldığı zevkin bir ifadesi mi yoksa kadının aldığı zevkin bir betimlemesi mi olduğunu bilmek mümkün değildir. Duyumları betimledikleri için bu resimler büyük ölçüde öznedir, ama cinselliğin gücünün bir kısmı da özneliğin karşılıklı olmasında yatar. Bu resimlerde Picasso artık yalnızca kendisi değildir. Hem kadın, hem kendisidir; onların paylaşılan öznelikleri de şu yada bu ölçüde, tüm sevgilerin deneyimini içerir.

Formların algısal boyutunun son derece ön plana çıktığı bu resimlerin, araştırma açısından önemi büyüktür.

Fernad Leger (1881-1955) küpler yerine hacimli figürler kullanmıştır. Papağanlı kompozisyon (Resim 39) da sanatçının Ravenna'ya yaptığı gezinin etkisini yansıtmaktadır. Anıtsal boyutlu tabloda (4.00-4.80 m) bizans mozaik panolarında olduğu gibi, dekoratif bir görünüş vardır. Figürler cepheden gösterilmiştir. Okuma adlı tabloda da aynı yapısal kompozisyon geçerlidir. Her sanatçının içsel kaygılarını farklı anlatımlarla yorumlayan formlar Leger'in resimlerinde dairesel hacimli görünlere bürünmüşlerdir.



Resim 39 Leger,  
Papağanlı Kompozisyon

Bir dönem Leger'le aynı dönemde, aynı atölyede çalışmalarını sürdüren sanatçı Neşet GünaTın formlarında Leger'in etkisi görülür. (Resim 39-40)



Resim 40 Neşet GünaT

Üç Güzel, 1951, Tuval/Yağlıboya, 151x149 cm.

(M.S.Ü. Resim ve Heykel Müzesi)

### 1.3. Neşet Günal'ın Form Anlayışı

Neşet Günal, resimlerinde klasik yöntemleri izlemiştir fakat, kullandığı formlar ve renklerle içeriği son derece güçlendirmiş özgün bir tarzı vardır. Yaşantısının ilk yıllarını kırsal kesimde geçirdiği için bu çevrenin insanların yaşam standartlarının ve sorunlarının farkında olan sanatçı, resimlerinin içeriğinde kırsal yaşantının insanı yıpratıcı, güç yaşam koşullarını içeren temalara yer vermiştir. (Resim 41) Kullandığı renkler, tuvalin freskin duvarı doku gibi olması, formların abartılı görünümü bu duruma bağlıdır.



Resim 41

Neşet Günal

Bunalım/Depression (Detay/Detail)



"Neşet Günal'ın resmi güçlü, hatta batı denebilecek bîr gerçek izlenimi verirken, aynı zamanda, figürlerdeki gerçeklik, deformasyonlarla yaratılan vurgulamalarla, art yüz denemeleri ve bu alanda yer alan fantastik öğelerle teatral bir özellik kazanır. Ön yüzde kıpırdatılması olanaklı görülmeyen sabit gerçek figürler, art yüzde ise figürler kadar gerçek izlenimi yaratmayan, hatta tam tersine fantastik biçimleriyle gerçek dışı çağrışımlar yapan az sayıdaki, seçilmiş "figür dışı öğeler" bir tiyatro sahnesi yada tiyatrodaki gibi gerçeğin yeniden kurgulandığı etkisi yaratır."<sup>57</sup>

Neşet Günal'ın "Baba" resmine bakıldığında ellerde ve ayaklardaki deformasyon, abartılı büyüklük, toprakla içice olan kırsal kesim insanının yaşantısının, üslendiği sorumlulukların, "babalık" kavramının yüklediği sorumlulukların görüntüsü gibidir. Figürün duruşu ve bakışlarının ifadesi içeriği güçlendiren temel olgulardır. (Resim 42)



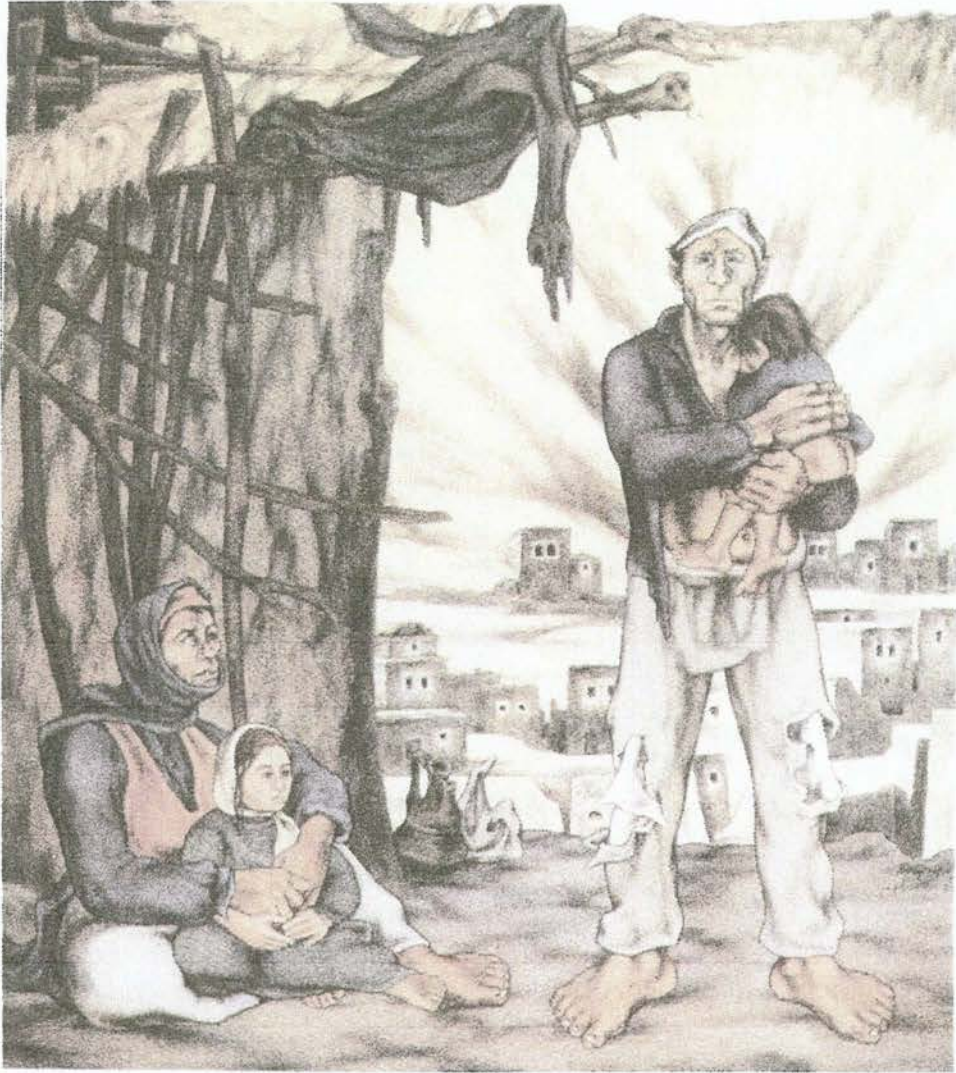
Resim 42

Neşet Günal

Baba (Figür) / 29x68 cm / 1961 / kağıt üzerine kurşunkalem / Gürkan Türeli kol.

<sup>57</sup> M.Ergüven, Neşet Günal, s.18

Günel'in resimlerinde figürlerin duvar dibi veya kapı önünde durmaları, göçebeliğin eşliğinde olmalarındandır. Figürlerin büyüklüğü ve resimlerin yüzeylerindeki topraksı etki her an toprakla haşır neşir olan, geçimini topraktan sağlayan kırsal kesim insanını sembolize eder. (Resim 43)



Resim 43

Neşet Günel

Yaşantı II, 1974, Tuval/Yağlıboya, 225x200 cm (Besi Cecan Koli.)

#### 1.4. Fütürizm ve Form Algısı

Dinamizm (hız ve hareket) kavramını, kesişen, sert ve hareketli formlarla sembolize eden Fütürist sanatçılar, anlatılmak istenen olguyu resimlerinde belirgin bir görünümle sunmuşlardır.

"Carlo Carra (1881-1966) Anarşist Galli'nin Cenaze Töreni konulu tuvalinde (Resim 44), gömülmesi birçok kargaşalıklara neden olan İtalyan anarşistin cenaze töreni tasvir olunmuştur. Her türlü başkaldırıyı ve anarşik olayı olumlu karşılamayı sanat anlayışlarının gereği sayan Futürist'ler için bir anarşistin cenaze töreni, tasvire değer bir konudur. Kompozisyonda jestler, ışık ve hareketler dinamiktir. Özellikle hareketlerin değerlendirilmesi, tabloda ön planda görülmüştür"<sup>58</sup>. Resimde; formların keskinliğinde, karmaşıklığında ve hareketinde, dönemin anlayışıyla da uygunluk göstererek toplumsal bir sorunun görsel alanda yansıması görülmektedir.

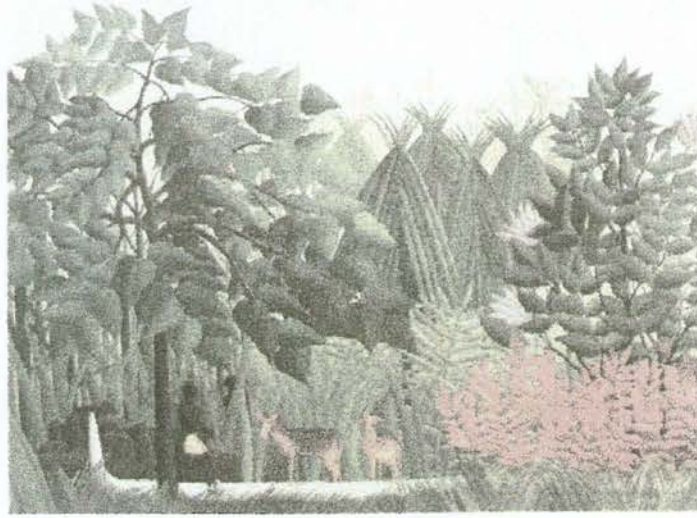


Resim 44.

Carlo Carra Anarşist Galli'nin Cenaze Töreni

Naif resim sanatının karakteristik kişiliklerinden olan Henri Rousseau (1844-1910)'nun saf, iyimser kişiliği, resimlerindeki naif görüntülere (form ve renklere) yansımıştır. Resimleri kişilik yapısını belirgin bir şekilde sembolize etmektedir. Peyzajlara ve portrelere farklı bir yorumlama getiren Rousseau, realizmi içsel görüntüleriyle farklı boyutlara taşımıştır. (Resim 45)

<sup>58</sup> Kımay, Ön.Ver., s.218



Resim 45

Henri Rousseau

La cascata cm 115,9 x 149,9

### 1.5. Form ve Soyutlama

Soyut denilen sanat bütün dış gerçekleri reddeden, yalnız yalın renk ve formlarla estetik duygular, heyecanlar uyandırmayı amaçlayan bir sanat türü ve kavramdır. Non-objective ya da non-figurative olarak adlandırılan sanat türünün içeriği sezgisel izlenim ve heyecan öğelerini kapsar. Tamamen zihinsel bir olay olarak doğa taklidi dışında kalır. Form olgusunun algısal boyutu burada ön plana çıkar. Yaratıcı gücün mutlak özgürlüğü görsel anlatımda formların hareketine, dokusal yapısına renk titreşimlerine ve birbirleri olan ilişkilerine yansır.

Doğa; bu sanatlar için belirli ölçülerde kaynak olmaktadır ( gözlemin algısal boyutu ). Asıl olan sanatçının içsel gerçekliğinin dışa vurumudur.

"Soyut sanat sürekli bir sanat evriminin XX. yy'daki görünüşüdür."<sup>59</sup> Eski ön asya sanatlarında, islam sanatlarında soyut uygulamalar görülür. Ancak soyut sanat özel kuralları bulunan, pratik ve fayda sağlamaya yönelik nitelikteki dekoratif sanatlarla

<sup>59</sup> Özer, Ön.Ver., s.212

kariştirilmamalıdır. İngiliz resim sanatçısı .Monet'in bazı yapıtları, örneğın, "Sunrise" tablosu Empresyonizm'e yol gösterir, özde soyut nitelikte bir eserdir."

Başlangıçtan itibaren soyut resim sanatı, iki doğrutuda gelişmeye yönelik görünmektedir. Bir soyut dal Fovizm'den kaynaklanmıştır; serbest ve liriktir. Kandinsky'nin ilk eserleri, abstraksiyon lirİK, bu soyut aşamayı nitelendirir. İkinci dal, Kübizm'den kaynaklanmıştır, gerçek özde geometriktir. Hollandalı Piet Mondrian ve Rus Malevitch'in sanatları bu tür soyuttur. İkiisi arasındaki, orta soyut resim çalışmalarında geometrik kompozisyonlara yer verilmekte, ancak bu soyutlamaya katı şekilde bağlanılmaktadır. Robert Delaunay, Picabia ve Çek resim sanatçısı Franz Kupka'nın eserleri bu orta tür soyut özellikleri göstermektedir.

Francis Picabia (1879-1953 Paris) Kübizm, Dadacılık ve Gerçeküstücülük akımlarının hepsine ilgi duymuş, bu ilgiyi resimlerine yansıtmuş, sürekli yenilik peşinde olduğundan belli bir noktada durmamıştır. Özellikle makine parçalarından oluşturduğu resimlerinde bilimle alay etmiştir. Picabia, insanın mekanik değerlerce yok edilmesine kendince tepki göstermiştir. Diğer Dadacılar gibi Picabia'da yetkin sanata karşı tavır almış, başta bilim olmak üzere modernist değerlere karşı çıkmış, bunu şiddet içeren formlara ve renklere yansıtmıştır.

Picabia'nın, şiddeti en belirgin biçimde ortaya koyduğu resimlerinden biri "Karnaval"dır. Dadacı eğilim en önemli resimlerinden biri olmasına karşılık, bu resimde Ekspresyonist etkiler daha fazladır. Figürlerin deformasyonu ve olumsuz görüntülerle sergilenmesi, anti-sanat anlayışının izleri olarak değerlendirilebilir. Bir karnavalda maskeli baloya katılan kadın ve erkeğın kendilerine ait olmayan yabancılaşmış görüntüleri, iskeleti andıran yüzleri ve elleri ürkütücü bir atmosfer yaratmaktadır. Formlarda yapılan deformasyonlar ve bilinçli benzetmelerle, resimdeki figürlere bakıldığında, her an şiddet uygulanmaya hazır insanlar izlenimi verir.

Otto Dix'in resimlerine bakıldığında, konuların çok net anlaşılması ve bazı göndermelerin yerine ulaşması, yapılan bilinçli deformasyonlardan ve karikatürize edilmiş figürlerin ifadesinden kaynaklanmaktadır. Otto Dix,, renkli fakat sahte bir

yaşam süren mafya çetelerinin yaşantısını, yozlaşan toplumların simgesel anlatımı olarak renklerine ve formal yapısına yansıtmıştır. (Resim 46) Figürlerin duruşu, ifadesi ve kullanılan renklerde "sahte"lik ve "yozlaşmışlık" kavranılan algılanmaktadır.



Resim 46

Otto Dİx, Modernes Tanzpaar, 1922

Mondrian - Kandinsky ve Rus Malavitch soyut resim sanatının üç büyük öncüsüdürler. Mondrian'ın resimlerindeki büyük düzlükler, geometrik, dengeli formlar ve renk dağılımları dikkat çeker. Malavitch Rus Avant-Garde sanatında süpermatizm adını verdiği tümüyle an geometrik soyut resim türünün kurucusudur. Sanatçının formları arılığın, basitliğin, simgesidir. Sanatçının 1913 yılında sergilenen Beyaz Fon üzerinde

Siyah Kare ve 1919 ürünü Beyaz Fon üzerinde Beyaz Kare tuvaleri, soyut geometrik resim örnekleridir.

Kandinsky'nin resimlerindeki formların dengesel dağılımı ve dinamiği, tamamen sanatçının öznel gerçekliğiyle bağıntılıdır. (Resim 26)

Soyut sanat 1910'dan sonraki yıllarda, resim ve heykel alanlarında geometrik ve geometrik olmayan iki ayrı yönde geliştiği görülür. İki dünya savaşını ayıran sürede soyut sanat kendi içinde birçok okullara ayrılmış, bu arada Ekspresyonizm, Sürrealizm gibi güçlü akımlarla da boy ölçüşmek durumunda kalmıştır.

### 1.6. Ekspresyonizm ve Form

Ekspresyonizm, sanatta sürekliliği ifade eden bir özelliktir. Yüzeysel deneyimle, her sanatta, her sanat devrinde ve eserinde Ekspresyon, yani ifade vardır. Ancak; bir sanat stili ve ekolu olarak oluşan Ekspresyonizm'le sanatçının aşın bir duyarlılık, dizginlenemeyen bir dinamizm ile eser meydana getirmek temel ilkedir. Bu sanat anlayışı, belirli, sanatsal bir evrimin düzenli sonucu değildir. Ekspresyonist sanatçı çağının psikolojik, politik, moral ve dinsel sorunlarını, insanı ve insanın yaşam dramını, kendini hiçbir teknik ve estetik kurala bağlı saymaksızın dile getirme çabasındadır. Bu sanat, tümüyle Almanca deyimlerle bir *Waltanschaung* (dünya görüşü) ve *Weltschmerz* (yaşamın verdiği acı) duygularını ifade eder. Sanatçı; toplumun ve toplumsal yaşamın, askın, ölümün karamsarlıklarıyla bunalan insanın yazgısını dile getirmeye çalışır. Sanatçının kişisel yaşamı ile sanatı Özdeşlesin Örneğin, tanınmış Ekspresyonist resim sanatçısı Edward Munch, çocuk denebilecek yaşta annesini ve ardarda iki kız kardeşini kaybetmiştir. Resimlerdeki formlarda ve renklerde Ölüm, bunalım gibi temalar farkedilmekte ve resimlerin isimlerinden de anlaşılmaktadır.

### 1.7. Klee'nin Form Algısı

Bilinçaltının nesnel yorumlanma şekli, birçok dönemin, farklı sanatçıları da görüldüğü gibi, Paul Klee'nin resimlerinde de belirgin bir şekilde algılanır. Klee'nin konuya ilişkin bazı yorumlarından örnek verilecek olunursa; "Her zaman resimde çok sevdiği konuyu arayan sıradan kişinin giderek yok olacağı ve geriye kendi zayıflıklarına

yardımı dokunmayan bir hayaletten başak bir şey kalmayacağım umuyorum sadece. Çünkü bir insan ancak kendi nesnel tutkularını bilir. Ve tesadüfen bir resimden tanıdık bir yüz çıktığı zaman bu ona büyük bir haz verir.(Resim 30)

Resimlerdeki nesnelere bize sakin veya sert, gergin veya dingin, yatıştırıcı veya ürkütücü, kederli veya gülümseyerek bakarlar. Onlar bize psişik - fizyonomi alanındaki, trajediden güldürüye uzanabilen bütün kontrastları gösterirler. (Resim 30) Ancak orada sona ermez.

Çoğunlukla figürler adını verdiğim bu nesnel görüntülerin ayrıca kendi ayırıcı yönleri varır ve bunlar seçilmiş öge gruplarının hareket ettirilme tarzlarından kaynaklanırlar. Eğer sakin ve sert bir bakış elde edilmişse, kontrüksiyon ya bir yükselme olmaksızın geniş yataylar boyunca bir dizi yada bir yükselmeyle birlikte görülebilen ve uzamış dikeyleriyle ayırt edilebilen bir dizi vermeyi amaçlamıştır."<sup>60</sup>

Klee'nin resimlerinde; denge unsuru ön plandadır. Nesnelere çağrışım özellikleri, renk ve biçim dengesiyle resmedilmiştir.

### 1.8. Sürrealizm ve Bilinçaltının Form İlişkisi

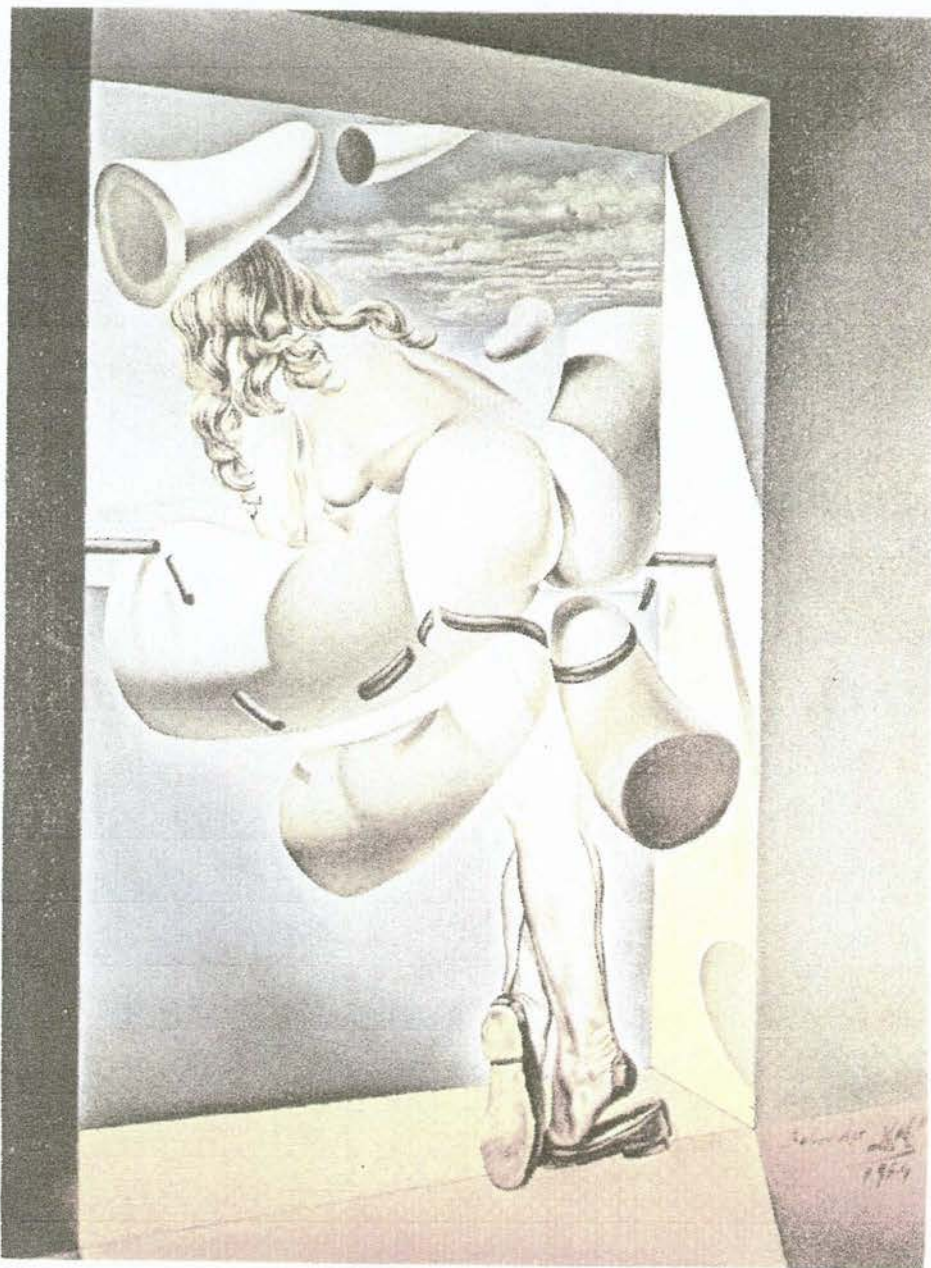
Bilinçaltının doğrudan dışavurumu ve imgelerin tamamen sembolleştiği sanatsal süreç olan Sürrealizm'in resim sanatındaki geçmiş temsilcileri Hieronymous Bosch, W.Bkale, Füssli ve Shagal olabilir. Bosch'un "Aziz Antoin'in Denemesi" tasvirindeki yaratıkları, Blake'in fantastik duygular ürünü tasvirleri, Füssli'in "Couchmar" (Kabus)ları, bilinçaltı dünyasının dışarıya vurulmak istenen imgeleridir. Ruh hastalarının resimleri (Art Brüt) de zorlamasız; saf, meydana getirilmiş bilinçaltı ürünleridir.

Sürrealizm, gerçeküstünün tasvirini amaç edinen, "o zamana kadar paradoksal sayılan rüya ve gerçek kavramlarını salt bir gerçek, daha doğrusu bir gerçeküstü halinde birleştirmeye" (Andre Breton), böylelikle "yeni bir mitoloji yaratmaya" (Herbert Read) çalışan bir akımdır. Ruh bilim alanındaki araştırmaların yepyeni gerçekleri ortaya çıkarttığı bir çağda ruhun sanat yönünden ele alınmasında yalnızca Ekspresyonizm'in

<sup>60</sup> P.Klee, **Çağdaş Sanat Kuramı**, s.13



vardığı sonuçlar yetmemiş, sürrealizm bu boşluğu doldurmayı, bilinçaltı verileri, rüya konularım içeriğinde barındırarak başarmıştır.



Resim 47

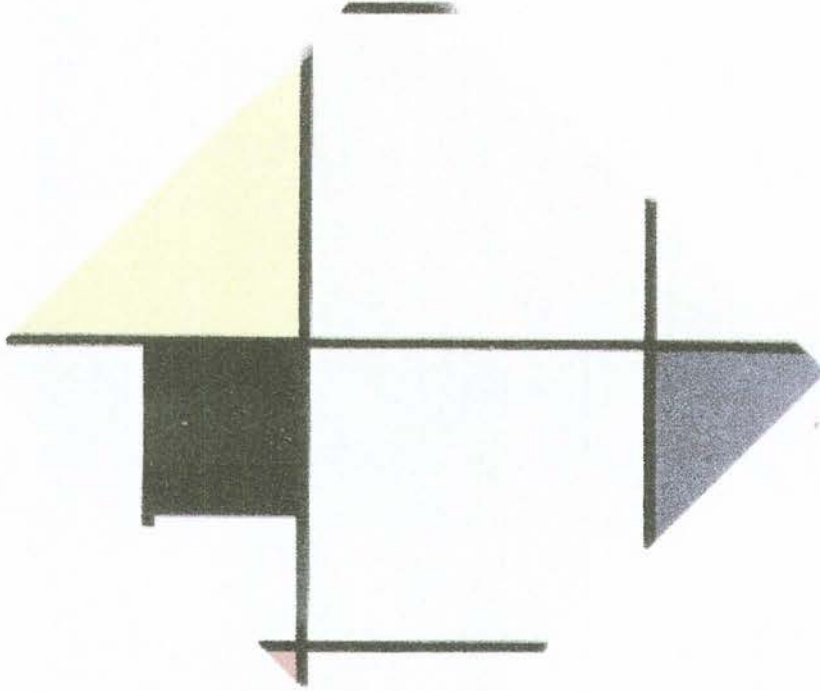
Salvador Dalí

Kendi İffetince Arkadan Saldıran Genç Bakire

### 1.9. Geometrik (Rasyonel) Ekspresyonizm ve Form

Kandinsky'nin 1910 yılındaki suluboya yapıtıyla resmen çağdaş sanatın etkinlik alanına girmiş olan soyutlama, soyut Ekspresyonizm veya Lirik Ekspresyonizmin birçok alternatifini deneyip, sonunda Action Painting (Eylemsel Resim) ve Taşizm (Lekecilik)'in otomatizme büyük ölçüde yer vermiştir.

Hollanda'daki De Stijl (1917) akımının Mondrian ve çeşitli temsilcileri katı bir geometrik soyutlama durumunun örneklerini göstermişlerdir. (Resim 48) Geometrik soyutlama çeşitli aşamalardan geçerek Victor Vasarely'nin resimlerinde son noktasına gelmiştir. (Öp Art)



Resim 48

Piet Mondrian

Composizione diagonale cm 60,1 x 60,1 diagonal kompozisyon

## 2. ARAŞTIRMANIN KONUSU

Kavramların görsel anlatımda renk ve forma yüklendiği görülmüş bu durum insanın psikolojik yapısıyla ilintilendirilerek açıklanmıştır.

## 3. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırmanın genel amacı; görsel anlatım ögesi olarak renk ve formun, içerikle ilişkisini, psikolojik nedenlerle açıklamaktır. Buna göre şu sorulara cevap aranmıştır.

- 1) Renk nedir?
- 2) Rengin psikolojik etkileri nelerdir?
- 3) Görsel anlatımda renk olgusu içeriği nasıl etkilemiştir?
- 4) Form nedir?
- 5) Formların psikolojik etkileri nelerdir?
- 6) Görsel anlatımda form olgusu içeriği nasıl etkilemiştir?
- 7) Rengin ve formların sembollere dönüştürülmesinin nedenleri nelerdir?

## 4. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Bu araştırmada renk ve formun bilimsel tanımlan oluşu gibi doğru kabul edilmiş, ele alınan eserler her açıdan çözümlenmemiş, sadece renk ve form ilişkileri açısından incelenmiştir. Anlatımda, baskın ögenin belirgin olarak renk ve form olduğu örneklerle ele alınmıştır.

Öncelikle renk ve formun bilimsel tanımlarına yer verilmiş, içerikle bağlantılarına, bazı sanat akımlarından örnekler vererek daha sonra değinilmiştir.

Elde edilen veriler çeşitli kütüphanelerden ve araştırmacının elinde olan kaynaklardan sağlanmıştır.

## 5. ARAŞTIRMANIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Renk ve form olgusu; farklı sanat süreçlerinde doğanın, sosyal çevrenin, din olgusunun, insanın içsel yapısının sembolleri durumuna gelmiştir. Formun renk ve dokusal özelliklerle etkileşmesi ve nitelikleri, üstlendiği sembolik konumu güçlendiren etkenler olmuştur.

Renk ve formun, çağlar boyu sanat eserlerinin sembolik görüntüleri olduğu, değişen toplum yapısı ve kültür düzeyinin etkisiyle yön bulan sanatsal süreçlerde, farklı anlamlarda gündeme geldiği görülmüş, bu anlamların şekil değiştirmesi; görsel anlatım ögesi olarak, sanat eserlerinin en önemli faktörü olacak olan renk ve formun bir arada, birbirleriyle etkileşimleriyle kendi aralarındaki ilişkileriyle yön bulduğu anlaşılmıştır.

## **6. VERİLERİN ANALİZİ VE YORUMU**

Sanat eserlerinin içerdiği "gönderme" durumunun sorunsuz gerçekleşebilmesinde, sanatçının eseri ortaya koyana kadar geçirdiği süreçle, izleyicinin yapılan eserle karşılaştığı ana kadar geçirdiği süreçte benzerlikler, en azından ortak sorunlar yaşaması durumunun önemi bu araştırmada esas alınmıştır.

## SONUÇ

Renk ve formun algısal bütünlükte aldığı yol; insan hayatının her anında sanatsal süreçte devam etmekte, teknolojik etkileşimlerle yön bulmaktadır.

Renk ve form olguları, ilk insanın yaşantısına başlamasından bugüne kadar olan süreçte kendi aralarında ve birbirleriyle olan ilişkileriyle ve etkileyici bir unsur olarak yer almıştır. Renk ve formun insan beyninde oluşturdukları çağrışımlar, insanın günlük yaşantısında kazandığı bazı deneyimler sonucu oluşmuştur. Bu çağrışım bir zaman içinde o renk ve formun sembolü durumuna gelmiştir. Bu sembolik anlamlar kişiden kişiye değişebildiği gibi ortak sorunlar taşıyan toplumlar arasında da değişik özellikler gösterebilmiştir.

Renk ve formun çağrışım özelliklerinin bazı kavramlara da yüklendiği yapılan araştırmada görülmüştür.

İnsan; bilinçaltının ve sosyoekonomik çevrenin sorunlarını sanatsal göndermelerle dışavurmuştur. Bu dışavurum yöntemlerinden biri olan resim sanatında; renk ve form unsurunun anlatımdaki yeri ve önemi, dönemlerine göre farklılıklar gösteren sanat akımları incelenerek görülmüştür.

Resim sanatının tamamen içsel gerçeklikle ilişkin olmasının sonucunda anlaşılabilir; düşünebilme ve hissedebilme yetisine sahip olan insan, var oldukça, sanatın ve algı boyutundan tepkisel yaklaşımların sonsuzluğudur.

## KAYNAKÇA

- Arat, Necla. **Ernst Cassier ve S.K.Langer'da Sembolik Form Olarak Sanat** İstanbul Edebiyat Fakültesi Basımevi 1977.
- Art institute of Chicago museum
- Akay, Ali ve Emre, Zcytinoğlu. **Kavramın Sınırlarında**. Bağlam Yayıncılık 1998.
- Berger, John. **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**. Çeviren: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınevi 1999.
- Demir, Abdullah. **Temel Plastik Sanatlar Eğitimi**, Anadolu Üniversitesi Yayınlan, Eskişehir, 1993.
- Düchting, Hago. **Wassily Kandinsky**, Taschen- 1999 Germany. Erdem, Sevim. **Modern Sanat**
- Ergüven, Mehmet. Neşet Günal. Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1996.
- Farbe Licht Sehen Empfinden
- Genç Adem ve Ahmet Sipahioğlu, **Görsel Algılama - Sanatta Yaratıcı Süreç**, İzmir, 1990.
- Gogh Moderne. **Vincent Van Gogh and Contemporary Art**, Van Gogh Museum / Stedelijk Museum
- Graber, Corinne ve Jean François Guillo. **The Impressionist**. Hen, Johannes. **Kunst der Farbe**, 1983, Stuttgart.
- İpşiroğlu, Nazan - Mashar. **Sanatta Devrim**, Ada Yayınlan, İstanbul 1979.

Kandinsky, Wassily. Sanatta **Ruhsallık Üzerine**, Altıkırkbeş Yayınevi, Çeviren: Gülin Ekinci, İstanbul 2001.

Keser, Özlem. Sanat **Eğitiminde Renk ve Renk Öğretim Yöntemleri**, Tez (Sanatta Yeterlilik), Anadolu Üniversitesi, 1996.

Kınay, Cahit. **Sanat Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınevi, Ankara 1993.

Klee, Paul. **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çeviren: Mehmet Dünder, Dost Kitabevi, Ankara.

\_\_\_\_\_. **Modern Sanat Üzerine**, Çeviren: Rahmi G. Ögdül, Altıkırbeş Yayınevi, İstanbul 2002.

Küppers, Horald. **Das Gmndgesetz der Farbenlehre**, Du Mont Buchverlog, Köln, 1978.

Neret, Gilles. **Öncü Ressamlar-Dali**, Taschen / ABC Yayınlan.

Özer, Bülent. **Kültür Sanat Mimarlık**, Yapı Endüstri Merkezi Yayınlan, 3. Basım, İstanbul 2000.

Partsch, Susarina. **Paul Klee**, Taschen 1999 Germany.

Sözen, Metin. **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.

Turani, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.

Ural, Murat. **Neşet Günah Milli Reasürans** Yayınlan, 1. Basım, İstanbul 2001.

Walther, İngo F. **Öncü Ressamlar - Van Gogh**, Taschen / ABC Yayınları.

\_\_\_\_\_. **Öncü Ressamlar - Picasso**, Taschen / ABC Yayınları.

Wölfflin, Heinrich. **Sanat Tarihinin Temel Kavranılan**, Çeviren: Hayrullah Örs.  
Remzi Kitabevi, İstanbul 1995.

Zwingfer, Morite. **Farbe Licht Sehen Empfinden**, Stuttgart 1985.