

T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

YALIN BİR ANLATIMIN BİRİNCİL ARACI OLARAK RENK
KULLANIMI VE ALGILAMADAKİ YERİ

Hazırlayan
Ayça BALKAR

Danışman
Doç. Nurdan Karasu GÖKÇE

Yüksek Lisans Tezi

Eylül 2011
KAYSERİ

T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

YALIN BİR ANLATIMIN BİRİNCİL ARACI OLARAK RENK
KULLANIMI VE ALGILAMADAKİ YERİ

Hazırlayan
Ayça BALKAR

Danışman
Doç. Nurdan Karasu GÖKÇE

Yüksek Lisans Tezi

Eylül 2011
KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Ayça BALKAR

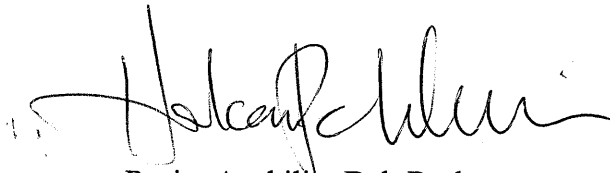
YÖNERGEYE UYGUNLUK ONAYI

Yalın bir anlatımın birincil aracı olarak renk kullanımı ve algılamadaki yeri adlı Yüksek Lisans, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan
Ayça BALKAR

Danışman

Doç. Nurdan Karasu GÖKÇE



Resim Anabilim Dalı Başkanı

Doç. Hakan PEHLİVAN

Doç. Nurdan Karasu GÖKÇE danışmanlığında Ayça Balkar tarafından hazırlanan “Yalın bir anlatımın birincil aracı olarak renk kullanımı ve algılamadaki yeri” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anabilim Dalında **yüksek lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

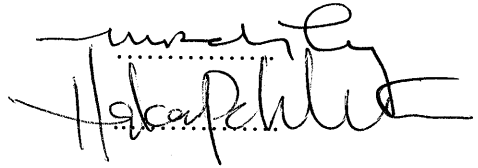
...../...../.....

JÜRİ:

Danışman : Doç. Nurdan Karasu GÖKÇE

Üye : Doç. Hakan PEHLİVAN

Üye : Yrd. Doç. Başak Burcu TEKİN



.....

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../.....


Doç. Nurdan Karasu GÖKÇE

Enstitü Müdür

Vekili

TEŞEKKÜR

Tez çalıőmamın yürütölmesi süresinde bana bilgileri ve önerileriyle yol gösterici olan, desteğini gerek akademik gerek manevi olarak her zaman hissettiren değerli hocam ve tez danıőmanım Sayın Doç. Nurdan Karasu GÖKÇE' ye teőekkürlerimi iletmeyi bir borç bilirim. Son olarak bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde annem Gülnur Balkar'a bana gerekli gücü vermiş olduğu için, kardeőim Fulya Balkar'a gösterdiği fedakârlıklarla yardımlarını esirgemediği için müteőekkir olduğumu belirtmek isterim.

Ayça BALKAR

Kayseri, Eylül 2011

YALIN BİR ANLATIMIN BİRİNCİL ARACI OLARAK RENK KULLANIMI VE ALGILAMADAKİ YERİ

AYÇA BALKAR

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yüksek lisans tezi, Eylül 2011

Danışman: Doç. NURDAN KARASU GÖKÇE

KISA ÖZET

Bu tez çalışması, boşluğu seçerek, yalınlığı tek renge indirgenmiş biçimsel sunumu, iki boyutlu yüzey düzlemi ile üç boyutlu alanların varlığında aramış sanatçıların yapıtları ve bu yapıtların izleyicide uyandırdığı algısal etkileri incelemiştir. Bu bağlamda, kaynağını boşluğundan alan, tek rengin kullanımı olarak monokromatik yapıtların etkisinin, izleyicinin tepki ve eğilimlerinde aranması ve açığa çıkarılmasından dolayı, sanatçıların temel kaygısı olan algısal keşfin altı çizilmiştir.

Birinci bölümde, algılamanın doğası ve algılamayı sağlayan etkenler ele alınarak insanın fiziksel dünya ile iletişimde kurduğu nesnenin algısına değinilmiştir. Etkin yaşamsal bir faaliyet olarak algılamanın insan ve nesne arasındaki fizyolojik ve psikolojik oluşumları incelenmiştir.

İkinci bölümde, monokrom yapıtın fiziksel görsel unsurları olan salt biçim ve renk, estetik yaklaşımlar içinde algısal boyutları ile değerlendirilmiştir. Algısal yönü, boşlukla ilişkili olan monokrom yapıtlarda bir sonu ve sınırı olmayan yüzeyin estetik deneyimi, felsefi ve psikolojik yaklaşımlar içinde ele alınmıştır. Bununla beraber, monokrom yapıtların fiziksel karakteristiğini resim sanatının dışına çıkararak, ona plastik değerler yükleyen diğer sanat disiplinlerin öne çıkan nitelikleri belli edilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde, insan gözünün nesne üzerinde gerçekleştirdiği görsel bir algılamanın ne tür bir süreç içinde etkili bir değişim gösterdiği incelenmiştir. Bu süreçte, yalınlık faktörünün rolü açığa çıkarılmıştır. Yalınlığa bağlı görsel algının öğeleri olarak biçimin ve rengin yarattığı algısal değişimlere ulaşma amacıyla, ilk önce biçimin yarattığı görsel etkiler araştırılmıştır. Bundan başka, etki değeri olarak rengin fiziksel, fizyolojik, psikolojik boyutları incelenmeye çalışılmıştır. Aynı bölümde, rengin, yalınlığına bağlı olarak algısal görünümünü aydınlatabilecek görsel kaynaklar,

teoriler ve kendi değerini ortaya çıkarabileceği biçim ve yüzeyle olan ilişkileri ortaya konmuştur.

Buraya kadarki ilk üç bölümde elde edilen bilgilerin ışık tutacağı düşünülen dördüncü bölümde ise, tezin konusunu belirleyen monokromatik yapıtların tarihsel gelişiminde rol oynayan süreç itibariyle, modernizmle beraber, resim sanatında renk kullanımını etkileyen ve rengin algısal değişiminde rol oynayan sanatçılar ve yapıtları değerlendirilemeye çalışılmıştır. Modernizmin vurguladığı yalınlaştırma arayışını, ileri bir boyuta taşıyan ve tek renkli yapıtların genel görsel niteliklerini biimlendirebilecek sanatçılar, yapıtları üzerinden açıklanmıştır. Yalın bir anlatımın sunumuyla, görmeyi etkileyen yapıtların başlıca örneklerini veren dönemde ortaya çıkan sanatsal düşünceler ele alınarak, bu doğrultuda ne çıkmış sanatçılar anlatılmıştır. Aynı bölümde, tezin asıl konusu olan yalınlığı, tek renkli olarak yüzeyinin boşluğuna bağlamış olan sanatçıların yapıtlarını meydana getirirken izledikleri yöntem ve teknikler vurgulanmıştır. Bu yapıtların teknik yanlarının dışında, aynı zamanda izleyicide düşünsel ve tinsel ilgiyi etkileyen algısal boyutları da ele alınmıştır.

Bu tez çalışmasının sonuç bölümünde, izleyici ile bağlarını tek renkle kurmuş 1950 yılı sonrası çeşitli yapıtların, algılama olayının rolünü ortaya çıkarılmış olduğuna netlik kazandırılmıştır.

**THE USE OF COLOUR AS THE PRIMARY MEDIUM OF A PURE EXPRESSION AND THE
ROLE OF IT IN PERCEPTION**

AYÇA BALKAR

Erciyes University, Institute of Fine Arts Department

M.Sc. Thesis, October 2011

Supervisor: Doç. NURDAN KARASU GÖKÇE

ABSTRACT

The thesis was examined the works of art of artists who have sought formalist projection in which its purity is reduced to one colour by choosing emptiness in the existence of two dimensional surface plane and three dimensional fields and examined the perceptual effects of these works of art on the viewer. In this sense, because the effects of monochromatic works of art, as the use of one colour, getting their source from emptiness are searched in and revealed from the reactions and tendencies of the viewer, perceptual discovery that is the primary worry of the artists was underlined.

In the first part, by handling the nature of perception and factors that provides perception itself, the perception of object which is established in the contact of human being with physical world was dealt with. Physiological and psychological formations between human being and object and perception as an effective vital activity were examined.

In the second part, pure form and colour that are physical visual elements of monochrome works of art were evaluated with their perceptual dimensions within the aesthetic approach of art. Aesthetic experience of surface that does not have an end and a limit in monochrome works of art in which its perceptual direction is related to emptiness was handled within the philosophical and psychological approaches. Furthermore, by taking physical characteristic of monochrome works of art out of pictorial art, marked qualities of other art disciplines that impose plastic values on that physical characteristic were tried to explain.

In the third part, it was examined that in what kind of process, a visual perception that human being realized over object, shows an effective change. In this process, the role of purity factor was revealed. In order to reach the perceptual changes that as the elements of visual perception, form and colour attached to purity create, first of all

visual effects of form was researched. Moreover, it was tried to examine the physical, physiological, psychological dimensions of colour as impact value. In the same part, visual sources that explain perceptual appearance of colour in accordance with its purity, theories related to colour, and relation of it with form and surface in which colour would present its own value were stated.

In the forth part on which the notions of three parts mentioned above would shed light, with the process playing role in the historical development of monochromatic works of art that set the subject of the thesis, it was tried to evaluate the artists and their works of art which affect the use of colour and plays role in the perceptual change of colour, together with modernism. The artists who carry the search for purity emphasized by modernism to a high level and would shape the general visual qualities of one coloured works of art were explained with their own works of art. By handling artistic thoughts breaking out in the period that presents the chief samples of works of art affecting the sight with the projection of a pure expression, such artists who have gained importance in that direction was recounted. In the same part, methods and techniques followed by artists who while realizing their works of art, attach purity as primary subject of the thesis to emptiness of surface as one colour, were emphasized. Other than the technical aspects of works of art, the perceptual dimensions of the works that influence meditative and spiritual interest on the side of the viewer were also handled.

In the conclusion of the thesis, it was clarified that various works of art after the year 1950 establishing their ties with the viewer owing to one colour, have marked the role of the phenomena of perception.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK SAYFASI.....	ii
YÖNERGE UYGUNLUK SAYFASI.....	iii
KABULVE ONAY SAYFASI.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİM LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM	
I. 1. ALGI VE ALGILAMAYA GENEL BİR BAKIŞ.....	7
II. BÖLÜM	
II. 1. SANAT-ALGI İLİŞKİSİ.....	18
II. 1. Algılamanın Felsefi ve Psikolojik Boyutunda Sanatsal Bir Duruş.....	18
III. BÖLÜM	
III. 1. YALIN BİÇİM VE RENGİN SANATTA GÖRSEL OLARAK ALGILANMASI.....	29
III. 1.1. Görsel Algı ve Yalınlık Faktörü.....	29
III. 1.2. Yalın Bir Algılamayla Biçim.....	37
III. 1.2.1. Biçim Psikolojisi Olarak Geşalt.....	39
III. 1.3. Rengin Doğası ve Algılanmasındaki Yalınlık.....	45
III. 1.3.1. Yalın Rengin Algılanmasına Yönelik Teorik Yaklaşımlar.....	49
III. 1.3.2. Rengin Fizikseliği.....	59
III. 1.3.3. Rengin Fizyolojisi.....	61
III. 1.3.4. Rengin Psikolojisi.....	64
III. 1.3.5. Yalın Rengin Özellikleri.....	70
III. 1.3.5.1. Rengin Yüzey Etkisi.....	74
III. 1.3.5.2. Renk-Biçim İlişkisi.....	76

IV. BÖLÜM

IV. 1. YALIN BİR ANLATIMIN BİRİNCİL ARACI OLARAK RENK

KULLANIMI.....	78
IV. 1.1. Modernizmle Birlikte Renk Kullanımı.....	78
IV. 1.2. Rengin Yalın Bir Anlatıma Açılma Süreci.....	98
IV. 1.3. Birincil Araç Olarak Renk Kullanımı.....	131
IV. 1.4. Yalınlaşan Renkte Tinsellik ve Düşünsellik.....	188
SONUÇ.....	223
KAYNAKLAR.....	230

RESİM LİSTESİ

Resim 3.1. “Salamander Mağarası Duvar Çizimi”, fotoğraf, s. 35.

Resim 3.2. “Garvas Mağarası Duvar Çizimi”, fotoğraf, s. 36.

Resim 3.3. “Gestalt’ta iyi biçimin özellikleri”, s. 42.

Resim 3.4. “Gestalt’ta Şekil-Zemin İlişkisi”, s. 43.

Resim 3.5. “Gestalt’ta Algısal gruplama (örgütlenme)”, s. 43.

Resim 3.6. Xia Gui, “Untitled”, Southern Song Dynasty, 22.5 x 25.4 cm, Tokyo National Museum, s. 48.

Resim 3.7. Ma Yuan, “Pine studio under moonlight”, 25.5 x 26.5 cm, s. 49.

Resim 3.8. Johann Wolfgang Goethe, “Renk Tekerleği”, 1809, s. 52.

Resim 3.9. Philip Otto Runge, “Renk Alanı”, 1810, s. 54.

Resim 3.10. Albert H. Munsell, “Renk Modeli”, s. 55.

Resim 3.11. Johannes Itten, “Açık ve Koyu Renk Kontrastı”, s. 56.

Resim 3.12. Johannes Itten, “Doygunluk Kontrastı”, s. 57.

Resim 3.13. Josef Albers, “Transparan etki”, s. 58.

Resim 3.14. “‘Görünebilir’ renkler / renk tayfı”, s. 60.

Resim 3.15. “Işığın renk tayfı olarak göze girişi”, s. 60.

Resim 3.16. “Renkleri görmemizi sağlayan üç ayrı tipteki koni hücreler”, s. 63.

Resim 3.17. “Soğuk Renkler”, s. 72.

Resim 3.18. “Sıcak Renkler”, s. 72.

Resim 3.19. “Akromatik Renkler”, s. 72.

Resim 3.20. “Üç temel rengin biçimle ilintisi”, s. 78.

Resim 3.21. “Üç ara rengin biçimle ilintisi”, s. 78.

Resim 4.1. William Turner, “Colour Beginning”, Sulu Boya, 1819, 22.5 x 28.6 cm, Tate Gallery, London, s. 83.

Resim 4.2. Casper David Friedrich, “Monk By the Sea”, 1809–10, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110 x 172 cm, Nationalgalerie, Berlin, s. 84.

Resim 4.3. Claude Monet, “İzlenim”, 1872, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 48 cm × 63 cm, Musée Marmottan Monet, Paris, s. 85.

Resim 4.4. George Seurat, “Grande Jatte Adası’nda bir Pazar Günü Öğleden Sonra”, 1884–1886, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 207.6 cm x 308 cm, The Art Institute of Chicago, s. 86.

Resim 4.5. Vincent Van Gogh, “Forum Meydanında Gece Kahvesi”, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 x 65.5 cm, Kroller-Muller Museum, Otterlo, s. 88.

Resim 4.6. Paul Gauguin, “Ölünün Ruhu İzliyor”, 1892, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73 × 92 cm, Albright-Nox Art Gallery, Buffalo, s. 89.

Resim 4.7. Paul Cezanne, “Sainte-Victoire Dağı”, 1904–06, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 66 x 81.5 cm, Private collection, Switzerland, s. 90.

Resim 4.8. Henri Matisse, “Salyangoz”, 1953, Kolaj, 287 cm × 288 cm, Tate Gallery, London, s. 92.

Resim 4.9. Paul Klee, “Fugue in Red”, 1921, Sulu Boya, 23.9 × 33 cm, Private Collection, Switzerland, s. 93.

Resim 4.10. Wassily Kandinsky, “Landscape”, 1913, The State Hermitage Museum, St.Petersburg, s. 94.

Resim 4.11. Wassily, Kandinsky, “Several circles”, 1926, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140.3 x 140.7 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, s. 94.

Resim 4.12. Robert Delaunay, “Disks”, 1930–33, 60.0 x 59.8 cm, MoMA Collection, New York, s. 96.

Resim 4.13. Robert Delaunay, “Windows open simultaneously”, 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55.2 x 46.3 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, s. 97.

Resim 4.14. Pablo Picasso, “The Guitar Player”, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 73 cm, Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, s. 101.

Resim 4.15. Van Doesburg, “Counter-Composition V”, 1924, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 × 100 cm, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam, s. 104.

Resim 4.16. El Lissitzky, “Proun Odası”, 1923, Grosse Berliner Kunstausstellung, s. 105.

Resim 4.17. Laszlo Moholy Nagy, “A 19”, 1927, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 830 x 990 mm, Collection Hattula Moholy-Nagy, s. 106.

Resim 4.18. Piet Mondrian, “Composition II in Red, Blue, and Yellow”, 1930, Tuval Üzerine Yağlı Boya, s. 108.

Resim 4.19. Kasimir Malevich, “Beyaz Üzerine Siyah Kare”, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80 x 80 cm, The Tretyakov Gallery, Moscow, s. 112.

Resim 4.20. Kasimir Malevich, “Beyaz Üzerine Beyaz”, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79.4 x 79.4 cm, Museum of Modern Art, New York, s. 113.

Resim 4.21. Aleksander Rodçenko, “Saf Renkler, Kırmızı, Sarı, Mavi”, 1921, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 62.5 x 52.5 cm, Estate of Alexander Rodchenko, Moscow, s. 114.

Resim 4.22. Jackson Pollock, “Cathedral”, 1947, 1 m 81.61 cm x 89.06 cm, Dallas Museum of Art, s. 120.

Resim 4.23. Mark Tobey, “Crystallizations”, 1944, 45.7 x 33 cm, Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, Seattle, s. 121.

Resim 4.24. Helen Frankenthaler, “Magic Carpet”, 1964, Tuval Üzerine Akrilik, 173 x 244 cm, s. 123.

Resim 4.25. Kenneth Noland, “Turnsole”, 1961, MoMA, New York, s. 123.

Resim 4.26. Morris Louis, “Alpha-Pi”, 1960, Tuval Üzerine Akrilik, The Metropolitan Museum of Art, s. 124.

Resim 4.27. Jules Olitski, "Instant Loveland", 1968, 2946 x 6457 mm, Tuval Üzerine Akrilik, Tate Gallery, London, s. 125.

Resim 4.28. Kenneth Noland, "Morning Span", 1964, 261.6 x 391.2 cm, Tuval Üzerine Akrilik, Courtesy Mitchell-Innes and Nash, New York, s. 127.

Resim 4.29. Frank Stella, "The Marriage of Reason and Squalor, II", 1959, 230.5 x 337.2 cm, MoMA, New York, s. 129.

Resim 4.30. Frank Stella, "Black Paintings", Exhibition View, 1964, New York, s. 130.

Resim 4.31. Ad Reinhardt, "Soyut Resim", 1959, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 274.3 x 101.6 cm, Axel Vervoordt Gallery, s. 134.

Resim 4.32. Ad Reinhardt, "Soyut Resim", 1963, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60 x 60, 152.4 x 152.4 cm, MoMA, New York, s. 135.

Resim 4.33. Mark Rothko, "Four darks in red", 1958, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 259.1 cm x 294.6 cm, Whitney Museum of American Art, New York, s. 137.

Resim 4.34. Mark Rothko, "Black on Maroon, Seagram 3 Buildings", 1958, Tate, London, s. 139.

Resim 4.35. Mark Rothko, "Red on Maroon Mural, Section 4, Seagram Buildings", 1959, 266.7 x 238.8, Tate, London, s. 139.

Resim 4.36. Mark Rothko, "Houston Şapel Diyagramı", s. 141.

Resim 4.37. Mark Rothko, "Houston Şapel, Kuzey-Batı Paneli, Kuzey Triptiği, Kuzey-Doğu Paneli", Completed 1971, s. 142.

Resim 4.38. Mark Rothko, "Houston Şapel, Doğu Triptiği, Kuzey-Doğu Paneli, Kuzey Triptiği", Completed 1971, s. 142.

Resim 4.39. Barnett Newman, "Cathedral", 1951, 239.6 x 553.8 cm, Stedelijk Museum of Modern Art, Amsterdam, s. 144.

Resim 4.40. Barnett Newman, “The Voice”, 1950, 244.1 x 268 cm, The Sidney and Harriet Janis Collection, MoMA, New York, s. 145.

Resim 4.41. Ellsworth Kelly, “Kırmızı, Sarı ve Mavi III”, 1966, Tuval Üzerine Yağlı Boya, s. 148.

Resim 4.42. Ellsworth Kelly, “Kırmızı, Sarı, Mavi V”, 1968, 226 x 422.9 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, s. 148.

Resim 4.43. Ellsworth Kelly, “Spektrum V”, 1969, Metropolitan Museum of Art, New York, s. 149.

Resim 4.44. Ellsworth Kelly, “Koyu Mavi Eğri”, 1995, 116.8 x 482.6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, s. 150.

Resim 4.45. Ellsworth Kelly, “Üç Panel: Turuncu, Koyu Gri ve Yeşil”, 1986, Museum of Modern Art, New York, s. 151.

Resim 4.46. Donald Judd, “Untitled”, 1962/1991, Courtesy PaceWildenstein, s. 154.

Resim 4.47. Dan Flavin, “Untitled”, 1972–73, Sarı ve Yeşil Floresan Işığı, 246.4 x 213.4 x 25.4 cm Solomon R. Guggenheim Museum, New York, s. 155.

Resim 4.48. Josef Albers, “Kareye Saygı Üzerine bir Çalışma”, 1949, 40 x 40 cm, Artists Rights Society (ARS), New York, s. 156.

Resim 4.49. Josef Albers, “Homage to the Square: Edition Keller Id”, 1970, 21 11/16 x 21 11/16 inches, s. 158.

Resim 4.50. Josef Albers, “Homage to the Square: Edition Keller II”, 1970, 13 13/16 x 13 13/16 inches, s. 158.

Resim 4.51. Josef Albers, “Homage to the Square: Light-Soft”, 1968, s. 159.

Resim 4.52. Josef Albers, “Study for Homage to the Square: Warm Silence”, 1971, 61 x 61 cm, s. 159.

Resim 4.53. Robert Rauschenberg, “White Paintings”, Three Panels, 1951, Tuval Üzerine Yağlı Boya, s. 160.

Resim 4.54. Robert Rauschenberg, “White paintings”, Four panels, 1951, s. 160.

Resim 4.55. Robert Rauschenberg, “White Paintings”, Seven Panels, 1951, s. 160.

Resim 4.56. Robert Rauschenberg, “White Paintings”, Seven Panels, 1951, s. 161.

Resim 4.57. Robert Rauschenberg, “Untitled, Übermalung of "Should Love Come First?"”, 1951, s. 161.

Resim 4.58. Robert Rauschenberg, “Untitled (Glossy Black Painting)”, 1951, s. 162.

Resim 4.59. Yves Klein, “Monochrome blue, IKB 3”, 1960, 199 x 153 cm, s. 163.

Resim 4.60. Yves Klein, “Trilogy, Grand Monopink, Untitled blue monochrome, Silence is Golden”, 1960, s. 164.

Resim 4.61. Yves Klein, “Blue Monochromes”, 1959, Gelsenkirchen Opera House, Germany, s. 165.

Resim 4.62. Yves Klein, “Blue Relief”, 1959, Gelsenkirchen Opera House, Germany, s. 165.

Resim 4.63. Lucio Fontana, “Spatial Concept”, 1962, s. 166.

Resim 4.64. Lucio Fontana, “Concetto Spaziale, Attesa (blue and red)”, 1965–66,68, s. 167.

Resim 4.65. Lucio Fontana, “Venice Was All in Gold”, 1961, 149 x 149 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, s. 168.

Resim 4.66. Gotthard Graubner, “Farbraumkörper”, s. 168.

Resim 4.67. Gotthard Graubner, “Color Space Bodies”, s. 169.

Resim 4.68. Robert Ryman, “Twin”, 1966, Oil on cotton, 192.4 x 192.6 cm, MoMA, New York, s. 171.

Resim 4.69. Robert Ryman, “Vector”, 1997, s. 171.

Resim 4.70. Robert Ryman, "Varese Wall", 1975, Dia Art Foundation, s. 172.

Resim 4.71. Robert Ryman, "Attendant", 1984, 131.8 x 119.4 x 5.4 cm, MoMA, New York, s. 173.

Resim 4.72. Robert Irwin, "Untitled", 1962, 214.6 x 210.5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Museum of Contemporary Art, San Diego, s. 174.

Resim 4.73. Robert Irwin, "Untitled", 1965, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, s. 175.

Resim 4.74. Robert Irwin, "Primaries and Secondaries", 2007, 13 panels, 84 x 38 x 1 5/8 in, Museum of Contemporary Art San Diego, s. 176.

Resim 4.75. Robert Irwin, "Who's Afraid of Red, Yellow and Blue", 2007-8, six panels, 241 1/4 x 265 1/2 x 1 5/8 in, Museum of Contemporary Art, San Diego, s. 177.

Resim 4.76. Robert Irwin, "Five x Five", 2007, ten panels, 201 x 176 1/2 x 2 in, Museum of Contemporary Art, San Diego-Downtown, s. 178.

Resim 4.77. James Turrell, "Raemar", 1968, Floresan Işığı, Whitney Museum of American Art, New York, s. 179.

Resim 4.78. James Turrell, "Silent Leading", 2006, 218.4 x 122 cm, the Pomona College Museum of Art, s. 180.

Resim 4.79. James Turrell, "End Around (Empty)", 2006, the Pomona College Museum of Art, s. 180.

Resim 4.80. Doug Wheeler, "Untitled", 1970, Floresan Işığı, Ace Gallery, Los Angeles, s. 181.

Resim 4.81. Mubin Orhon, "Kırmızı", 1975, 100 x 100 cm, s. 184.

Resim 4.82. Server Demirtaş, "Altüyüzelli", 1994, Oluklu Mukavva, 160 x 160 x 8.5 cm, s. 185.

Resim 4.83. Ahmet Oran, “İsimsiz”, 2005, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180 x 130 cm, s. 186.

Resim 4.84. Nurdan Karasu Gökçe, “Düşünsel Soyutlama”, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Floresan Işık, s. 187.

Resim 4.85. Nurdan Karasu Gökçe, “Düzenleme”, 2003, 300.00 x 600.00 cm, Fiberglas, Akbank, s. 187.

Resim 4.86. Ad Reinhardt, “Black Paintings”, Exhibition View I, s. 190.

Resim 4.87. Ad Reinhardt, “Black Paintings”, 1966, Jewish Museum, Exhibition View II, s. 191.

Resim 4.88. Mark Rothko, “Seagram Murals”, Rothko Room of the Kawamura Memorial DIC Museum of Art, Exhibition View I, s. 192.

Resim 4.89. Mark Rothko, “Three of 15 Seagram Murals”, Tate Modern Exhibition, Exhibition View II, s. 193.

Resim 4.90. Mark Rothko, Interior photograph of “Rothko Chapel”, Houston, Texas, Exhibition View I, s. 194.

Resim 4.91. Mark Rothko, “One of the paintings of Rothko Chapel”, Houston, Texas, Exhibition View II, s. 195.

Resim 4.92. Barnett Newman, “Cathedra”, Stedelijk Museum of Modern Art, Amsterdam, Exhibition View, s. 196.

Resim 4.93. Ellsworth Kelly, “Spektrum V”, Metropolitan, New York City, Exhibition View, s. 199.

Resim 4.94. Ellsworth Kelly, “Red Yellow Blue II”, 1965, Milwaukee Art Museum, Exhibition View, s. 200.

Resim 4.95. Yves Klein, “Blue Monochromes (IKB 3)”, Exhibition View, s. 203.

Resim 4.96. Yves Klein, "Blue Reliefs", Gelsenkirchen Opera House, Germany, Exhibition View, s. 205.

Resim 4.97. Lucio Fontana, "Venice Was All in Gold", Exhibition View, s. 206.

Resim 4.98. Gotthard Graubner, "Color Space Bodies", Malerei, Kunstmuseum Liechtenstein, Liechtenstein, Exhibition View, s. 207.

Resim 4.99. Robert Ryman, "Twin", Exhibition View, s. 208.

Resim 4.100. Robert Irwin, "Five x Five", Museum of Contemporary Art San Diego-Downtown, Exhibition View, s. 212.

Resim 4.101. Robert Irwin, "Who's Afraid of Red, Yellow and Blue", Museum of Contemporary Art, San Diego, Exhibition View, s. 213.

Resim 4.102. James Turrell, "Raemar", Exhibition View, Whitney Museum of American Art, s. 214.

Resim 4.103. James Turrell, "End Around", The Pomona College Museum of Art, Exhibition View, s. 215.

Resim 4.104. Ian Davenport, "Poured Painting: Blue, Black, Blue", 1999, 2438 x 5486 mm, s. 216.

Resim 4.105. Markus Döbeli, "Ohne Titel (Untitled)", 2005, 190 x 210 cm, Acrylic on cotton, s. 217.

Resim 4.106. Katharina Grosse, "Untitled", 1998, 450 x 1250 x 400 cm, Acrylic on wall, Kunsthalle Bern, Bern, s. 218.

Resim 4.107. Pieter Vermeersch, "Untitled", 2009, Acrylic on wall, Video projection, Exhibition View, White Box, New York, s. 219.

Resim 4.108. Ahmet Oran, "İsimsiz", 2005, 165 x 115 cm, Lukas Feichtner Gallery, Vienna, s. 221.

GİRİŞ

Modernizm ile uzaklaşıl原因 resimsel yüzeyin yanılısamacı tavrı, yapıtı kendine ait görsel elemanlardan başka bir amaca hizmet etmeyecek kadar indirgeyerek, yalınlaştırmaya başlamıştır. Yapıt, kendini soyut biçimlerin görsel estetik değeri adına yalınlaştırdığı durumda, tasarım araçlarını kullanarak algısal değişimler içine girmiştir. Bu süreç içinde gelişen soyut biçimci tavırların, en aza indirgemiş halleri belirgin hale geldiğinde resim sanatı için algısal değişimin kaynağı olarak, aracını tek renk alan ve biçim olarak da yalnızca tuvali ya da desteği vurgulayan monokrom yapıtlar açığa çıkmıştır. Bütün bu sahip olduğu özelliklerle kendi mevcudiyetini açığa çıkarırken, monokrom yapıt, izleyiciyi yalnızca kendine yoğunlaştıracığı bir imkânı yaratarak, algılamaya yüksek bir görev yüklemiştir.

Bu yüksek lisans tez çalışması, yalınlığı tek renge bağlanarak yüzeyi boş bırakılmış, biçimi ise yalnızca fiziksel desteğiyle birleşmiş sanatçıların monokromatik yapıtları ve bu yapıtların izleyicinin algısında beliren tepki ve eğilimlerini ortaya koymaktadır.

Bu tez çalışmasının amacı, soyut sanatın içinde nesnesizliğe dayanan resimsel yüzeyin, saflaşmacı modern biçimci eleştiriler doğrultusunda geldiği ileri bir aşama olarak görülebilen monokrom yapıtların görsel ve algısal yönlerini açığa kavuşturmadır. Tek renk çalışmaların, sosyo-kültürel boyutunun alımlanması ya da bir gösterge olarak algılanan değerini öne çıkarmak bu tezin kapsamını oluşturmamaktadır; yalnızca algısal etki ve buna bağlı olarak gelişen, izleyicinin eğilimsel ve tepkisel bağınıtlarını net ve anlaşılır bir konuma getirmeye çalışmak önemlidir. Konu kapsamında, 1950 yılı sonrasında günümüze kadar öne çıkan, tek rengi, çeşitli teknikler kullanarak, izleyicinin görme eğilimini zorlayıcı algısal bağlara taşımış yönleri bulunan, Amerika'da, Avrupa'da ve Türk sanatında yer almış sanatçılardan monokrom sanata katkı sağlama noktasındaki önemleri açısından çalışmaları ele alınarak, monokrom sanat değerlendirilecektir. Monokrom yapıtların, kendinden başka hiçbir şeye gönderme yapmayacak, sadece salt biçime ve renge dayanacak kadar indirgenmiş yüzeyle kavuşturulduğu görselliğe bağlı olarak kazandığı algısal boyutların belirginleştirilmesine çalışılacaktır. Yalın bir görselliğin anlatım dili olarak monokromun, fiziksel somutluğunu oluşturan salt renk ve biçimin görsel boyutuyla, sonsuz-sınırsız algısal derinliğe yol açan boşluğun estetik deneyimi, felsefi ve psikolojik yaklaşımlarda aranacaktır.

Günümüzde insanın yaşamla arasında kurduğu ilişkilerin büyük bir kısmını oluşturan somut madde dünyasının ya da görüntüler dünyasının tersine boş yüzeyle birleştirilmiş monokrom yapıtların algısı, bu tezin önemini belirlemektedir. Ele alınan çalışmalar için iki temel noktayı gündeme gelmektedir. Bunlardan biri, monokrom sanata ilişkin yalın ya da tek renk yaklaşımın nasıl geliştiği, rengin sanatçılar tarafından hangi yönleriyle kullanıldığı ve ne tür teknikler kullanılarak yalın bir rengin öne çıkarıldığı üzerine geliştirilecektir. İkinci noktada ise, çalışmaların sahip olduğu rengin ve teknik içeriğin, izleyicinin algısına etkide bulunarak, görsel bir süreci nasıl tetiklediği ve böylece, algısal süreç içinde çalışmaların izleyicide tinsel, zihinsel ya da düşünsel boyutu nasıl etkilediği, izleyicinin süreçte ne hissettiği ya da deneyimlediği ele alınacaktır.

Bu araştırma gerçekleştirilirken, ilk olarak literatür taraması ve belgeler üzerinden tarama yöntemi kullanarak konuya ilişkin yazılmış Türkçe ve İngilizce kaynaklar incelenmiş, gerekli üniversitelerin kütüphaneleri doğrultusunda, konun içeriğinin çözülmesine yardımcı olabilecek kitaplar, dergiler ve makalelerden yararlanılmıştır. Ayrıca, sanatçıların kataloglarından ve kendi hakkında yaptıkları ve de haklarında yapılan yazılar, makaleler ya da söyleşilerden yararlanılmıştır. İnternet taraması yolu ile erişilmesi zor kaynaklara ulaşım sağlanarak bu araştırma sırasında konuyla ilgili yabancı dilde yazılmış kaynaklar Türkçeye çevrilerek değerlendirilmiştir.

Tez çalışmasının amacına yönelik ortaya koyulan yöntemler dört bölümde ele alınmıştır. Birinci bölümde, algı ve algılamaya genel bir bakışla insan nesneyle kurduğu bağlar ele alınmıştır. İkinci bölümde, monokrom yapıtların fiziksel görünümüne bağlı olarak salt renk, salt biçim ve boşluk estetik yaklaşımlar içinde algısal boyutlarıyla değerlendirilmiştir. Üçüncü bölümde, monokrom yapıtların yalınlığına ilişkin olarak tek renk ve yalın biçimin görsel olarak algılanmasına değinilmiştir. Dördüncü bölümde ise, monokrom yapıtların tarihsel gelişimiyle beraber öncelikle modernizmle beraber renk daha sonrasında biçimin ve rengin salt olarak yalınlaştırıldığı süreç incelenmiştir. Aynı bölümde son olarak, monokromatik yapıtları ile öne çıkmış sanatçıların yapıtları, hem teknik açıdan meydana getiriliş şekilleri hem de algısal veya ruhsal yönleri ile açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır.

Bu tez çalışmasının sonuç bölümünde, elde edilen verilerin birbirini tamamlamasına dikkat edilerek, sistematik bir düzene kavuşturulması neticesinde konu kapsamında üzerinde durulan sanatçıların monokrom yapıtlarının algısal rolü vurgulanmıştır.

Modernizm, resimsel yüzeyde, dış dünyanın görüntülerine hâkim kalınan betimleme anlayışını zayıflatarak, gerek bir ifade aracı olarak rengi vurgulamış gerekse resim sanatının kendisini özgür kılacak yenilikler ortaya koymuştur. Rengi tuval yüzeyinin geniş alanlarına dağıtarak resimsel yüzeye tanıdığı özgürlük anlayışını ortaya koyan çalışmaların ilk örneklerine, Avrupa’da ilk olarak 19. y.y. peyzaj resimleriyle ilgi çeken *Romantik akımın* temsilcilerinde rastlanmıştır. Bu özgürlük anlayışı kendini, Romantizmden sonra gelen diğer sanat anlayışlarında da hâkim kılmıştır. Gerek teknik gerekse sunum açısından rengin algısal bağlarını kuran *Empresyonizm* ve *Post-Empresyonizm* anlayışlarının temsilcileri, rengi daha da görünür kılmıştır. Sanatçıların çalışmalarında renk, yüzeyi ifade edecek şekilde kullanılmış, renkle ilgili bir takım etkiler yaratılarak resimsel yapıt, algısal değişimi zorlayıcı olmanın kaygısıyla kullanılmıştır. Modern anlayışlarda renge ve yüzeye dair olan bu süreçte renk, özgül değerini pekiştirerek ilerlerken, yüzey kendini öne çıkartan ifadelerin arayışlarıyla değer bulmuştur.

20. y.y. başlarında ortaya çıkan saflaşmacı resimsel kaygılara yönelik arayışlar, resme ilişkin yüzeysel bir ilginin biçimsel ifadelerine bağlantılı kompozisyon arayışları içinde gelişmiştir. Modern dönemde resmin biçimine ve rengine ait zihinsel değerleri inceleyenlerin başında gelen Wassily Kandinsky, resme dair görsel değerlerin soyut bir ifade ile gerçekleşmesi gerektiğine eğilerek, iletişimsel bir resim anlayışı sunma kaygısında olmuştur. Böylece, resmin betimleme anlayışıyla ilgili olarak, dış gerçeklikten iyice uzaklaşan Kandinsky, soyutlamanın ideal tavrı içinde olan kompozisyonlar gerçekleştirmiştir. Kandinsky’nin uyguladığı soyut sanata yönelik olan gerek teknik gerekse düşünsel temeller, soyut çalışmaların etkinliğini artırmıştır. Buna paralel olarak, resimsel yüzeye dair ilgiyi yoğunlaştıran bir başka anlayış olarak *Kübizm* ile renk, saf bir görünüm olarak biçimci bir anlayış içinde hem bir geometriyle hem de metafizik bir kavrayışla beraber ele alınmıştır.

Resim sanatı, Avrupa’daki saf renk ve biçim anlayışını *Soyut Sanatın* izinde sürdürmüştür. Soyut sanatla beraber yalınlığa yönelik çalışmalar, artık *Pürizm* başlığı altında toplanacak kadar önem kazanmıştır. Bu anlayışın içindeki sanatçılar genelde, gelişen teknolojinin ve endüstrinin beklenmedik etkileriyle, iç yaşantısında huzursuzluklardan doğan yabancılaşmaya ve yalnızlaşmaya eğilim gösteren insanın, ruh halini dengeleyici arayışlar içinde olmuşlardır. Bu arayışların kaynağının sanatsal unsurlardan gelebileceği görüşüne sahip olarak sanatçılar, geometrik ifadelerin görsel

katkılarını evrensel standartlar için bir araya getirmişlerdir. Yeni plastik unsurların deneysel tavırlar içinde resim sanatına eklenmesiyle, mimari unsurlar olmak üzere bir takım yeni sanatsal estetik kıstaslar gündeme gelmiştir. Soyut sanatla beraber, soyutlamanın ideal anlayışı içinde gelişen bu sürece dâhil olabilecek sanatçıların başında Piet Mondrian gelmektedir. Mondrian'ın çalışmaları, görsel estetik bir dil ile öne çıkarırken, tuval ve onun içinde bulunduğu mekânla kurduğu ilişki ön plana çıkmaya başlamıştır.

Soyut sanatta yalınlaşma veya saflaşma eğilimi olan Purizm bir amaç olarak belirtildiğinde, Kasimir Malevich'in *Süprematist Sanatı* ortaya çıkmıştır. Sanatçı yeni bir başlangıç olarak gördüğü sanatı sıfır noktasına taşıyarak nesnesizleştirme girişimini gerçekleştirmiştir. Bu, sanatının önünü açan önemli bir değişiklik olmuştur. Bu yenilik özünde taşıdığı yalınlık ile görünümünün ötesinde barındırdığı bir takım derin anlamlar ile de yüklüydü. Soyut sanatın bir başka temsilcisi Alexander Rodchenko ise Malevich'ten farklı bir anlayışla da olsa resim yüzeyini yalınlaştırıcı bir yaklaşımı yapıtlarında sergilemiştir.

Modernizmin ilerleyen dönemlerinde karşılaşılan saflaştırıcı tutum, Avrupa'dan uzaklaşarak daha çok Amerika'nın himayesinde kalan bir çerçeve içinde değerlendirilmiştir. Bu çerçeve, *Soyut Dışavurumculuk* akımı ve Harold Rosenberg'in ve Clement Greenberg'in söylemleri içinde gelişmiştir. Rosenberg tuval yüzeyinin etkin bir alan olduğu görüşüyle *Eylem Resmi* temsilcilerine yakındır. Greenberg ise sanat yapıtına dair biçimsel eleştiriler yönelterek geliştirdiği tavrında, resimsel mekânı yanılısamacı tutumundan uzaklaştırma çabalarında olmuştur. Böylelikle, resmin yüzeysel alanını özgürlüğe kavuşturma girişimleri önem kazanmıştır. Greenberg *Renk Alanı Resmi* anlayışına ve sanatçılara yakın olarak bu anlayışın devamında gelen çalışmaların gelişimine etkide bulunmuştur. Aynı dönemi takip eden süre içinde Micheal Fried'in, resimsel düzlemi destekleyen biçimsel unsuru vurgulamak gerektiği yolundaki söylemleri açığa çıkmıştır. Bu kapsamda yapıt, salt bir renk görselliği olarak tuval biçimini vurgulayan bağları güçlendirmiştir. Yalınlaşmanın gelişimini oluşturan bu süreçte, yapıtın kendine yönelik algısal tutumuyla ilgili resimsel monokrom tavırlar, rengi birincil araç olarak, yüzeyin boşluğunu doldurduğu bir anlatıma aracılık eder hale gelmiştir. Renge, kendini algılayacak alanlar kazandırılarak, bağımsız olma imkânı yaratılmıştır. Aynı zamanda, bu gelişim, resimsel yüzeyin görsel algılanış biçimini de değişime uğratmıştır.

Monokromun ele alınışı, modernist olduğu kadar minimalist bir duruşada sahiptir. 1960'lı yıllarda kendini gösteren Amerikan kaynaklı bir tavır olarak *Minimalizmi* temsil eden sanatçılardan biri de Donald Judd'dır. Sanatçı yapıtın yüzeyi ile ilgili plastik değerleri asgari düzeyde indirgeyerek, ona farklı estetik bir boyut eklemiştir. Monokrom, kullanımına etki eden minimal sanatla birlikte, farklı malzeme ve teknikle ifade biçimlerine yeni boyutlar ekleyerek, resimselliğin dışında farklı sanatsal alan disiplinleriyle de yakın bağlar kurmuştur.

Minimalist tavrıla da yakınlık kurduğu bu bağlarla birlikte, rengin monokrom olarak kullanıldığı resimsel boş yüzeyi temsil eden çalışmalar, *Monokrom Resimler* olarak incelenmiştir. Bunun dışında, bu tarz monokromatik tavır, Minimalist resim, Düşünsel sanat (Meditative art), Tek Renk resim (One Colour painting) başlıkları altına da sokulabilmektedir. Yapıtın monokromatik boş yüzey olarak resimsel bir yapı sergilemesinin yanında, mekân içindeki duruşuyla da önem kazanması, somut bir görünüm elde etmesini sağlamıştır. Somutluğunu kazandığı bütünlüğünden alan monokrom yapıtlar, kendi resimsel araçları hariç diğer her şeyi eledikleri zaman, sanatçının kendi ifadesini görünür kılmayacak kişisel izlerden de arınmışlardır. Ayrıca, monokrom yapıtlar, boşluğuna ilişkin olarak belirgin bir yüzeyle resimsel düzlüğü öne çıkarırken, yanılısamacı resimsel bir mekân anlayışını da yok etme adına resim sanatının dışına çıkan plastik bir boyut kazanmışlardır. Bazen kendisini yansıtmayla bazen de fiziksel varlığını açığa çıkaran mekâna bağlı görüntüsüyle tek renk resim, teknik boyutun yanında, algısal süreçlerin etkinleştirmesine de olanak sağlamıştır.

Monokrom yapıtları, sadece fiziksel bir varlık sunumu olarak görmek veya olduğu gibi algılayarak değerlendirme yapmak sınırlayıcı bir görüşü çağırmaktadır. Bu noktada, açığa çıkan güçlük, monokrom yapıtın yalnız görüntüsünü oluşturan boş bir yüzeyden ibaret olmadığına ilişkin algısal kaynaklar önemli bir boyut kazanmıştır. Bir tuval veya desteğin düzleminin yalınlığına bağlı ve gözün duyarlılığını talep eden boşlukla yüzleşme imkânı yakalayan izleyici, böylece insanın doğuştan gelen ve zihinsel bir gücü olan algılamaya hiç de tanıdık gelmeyen bir görünümle karşı karşıya bırakılmıştır: Boşlukla. Boşluk, yüzeyde hiçbir şeyle ilişkilenemeyen bir görüntü sunmasıyla, izleyicinin algısını sonsuzlaştırılmış bir alana odaklanmaya itmektedir. John Cage, boş bir yüzey için (1961, p. 107) “göreceğin şeyi sadece görmeyi beklemelisin” ifadesini kullanarak durumun algısal bir niteliğini öne çıkarmıştır. Monokrom yapıtlar boş bir uzamı görünür kılarak; izleyicinin eğilimine ve tepkisine sunmuştur. Susan Sontag

(1998, s. 50), konuya ilişkin olarak boş olanın izleyiciye yönelik bir etki taşıyabileceğini, “boş uzam diye bir şey yoktur. İnsanın gözü baktığı sürece, her zaman görülecek bir şey var” diyerek vurgulamaktadır. Monokrom yapıtta, boşluğun alışılmış algısal, görsel bir dil olmayışı, bir başka deyişle, gerçek yaşamın içinde sıkça karşılaşılan bir görünüm olarak kavranamaması, düşünsel ve tinsel kavrayışları etkinleştirmektedir. Ayrıca yapıtlar, yüzeyinde görsel olarak verili olmayanla ilgili olarak soyut bir veri niteliğini, algılanacak bir ifade taşımayarak da, duyuya bağlı olandan daha yüksek bir algı talep eden duyuüstü bağları beraberinde getirmiştir. Bağların kurulmasında, izleyiciye ait olası süreçler veya yapıtın bu kapsamda gerçekleşen bir alımlamaya etkisi önem kazanarak, algılamadaki yerinin incelenmesi belirgin hale gelmiştir.

I. BÖLÜM

I. 1. ALGI VE ALGILAMAYA GENEL BİR BAKIŞ

Algılama, insanların nesnel gerçeklikle olan bağlantısını koruyan evrensel bir oluşun tanımı olarak görüldüğünde, insanı yaşamsal faaliyetlerine bağlayan önemli bir olgu niteliğindedir. Algılamanın ortaya çıkabilmesi algıyla temellendirilerek, algılamanın, algısal olanla belirleyeceği ilişkiyi başlatan uyarı belirir. Uyarı, insanın fizyolojik yapısı gereği nesnenin görünümüne bağlı fiziksel etkilerin tepkisini düzenleyecek duylara bağlanan bir mekanizmayı başlatır. İnsanın duysal yaşamının büyük bir kısmını oluşturan fiziksel çevresinde nesne, kavranmaya ve kavranılmaya ihtiyaç duyar. Nesnenin kavranışı doğrultusunda alınan somut veriler, beynin ruhsal bileşenlerini harekete geçirerek bazı duyları daha fazla öne çıkarabilen bir oluş içine girer. Bu oluşta insan, beynin ruhsal etkinliklerinin içerisinde, diğer canlılardan ayrılan özelliğini yani bilincini kullandığı süreçlere bağlı kalmaktadır. İnsanın kendi bilincinin farkındalığını koruması, bu yürüttüğü süreçlerin içinde belirir. Böylece, insan, ya sadece çevreden aldığı fiziksel verinin bir dış fiziksel görünüm olmaktan çokta öteye gitmeyen pasif algısı içinde ya da beynin ruhsal süreçlerinin arda arda izlendiği zihne bağlı olan aktif algısı içinde olur.

Algılama “duyu organları vasıtasıyla alınan uyarıcıların tutarlı, anlamlı bir bütünlük oluşturacak şekilde örgütlenmesiyle, analiziyle –duyu uyarıcılarının duyu alıcılarına ulaşmasından, algılanan şeyin tanınmasına, farkına varılmasına, kavranmasına, vb. kadar geçen fiziksel, nörolojik, fizyolojik, bilişsel ve duysal-süreçlerin tamamı” (Budak, 2009, s. 42) olarak görülür. Bütün bu yönetim süreçlerinin toplandığı yer beyindir. İnsanın gerek somut yani fiziksel yanlarını gerekse soyut fiziksel olmayan yanlarını temsil eden beyin bir bilinç merkezidir. Bir bilinç haline bağlı olarak algılama da insanın duysal alımı aracılığıyla hem içindeki hem de dışındakilerin farkına varma edimi olarak algıyla ilintilidir. En genel tanım itibarıyla algı, insanın “dış dünya ile ilişkisinin temeli olarak kabul edilebilir” (Kahvecioğlu, 2008, s. 145) İnsanlar kendi kendilerine sürdürdükleri yaşamsal süreçte fiziksel çevreyle alışveriş sayesinde elde ettikleri duyumları, yaşantılarının ham maddesi olarak alırlar ve bu şekilde duysal bilgilerini düzenleme sürecine tabi tutarlar. (Baymur, 1994, s. 104). Bunun yanında, algı, duysal yol ile elde edilen yalın bir bilinç hali ya da idrak, bir etkiye maruz

kalınma ve bu etkiye uyum sağlamak için karşı harekette bulunma durumunu ortaya koyarken kendini dış algı, iç algı, öz algı olmak üzere üç yönle belli edebilir.

İç algı insanın sahip olduğu bilinci ile kurduğu bağlantıda, kendi durumundan ve eylemlerinden haberdar olan; bir başka deyişle, ruhsal eylem ve durumlarla ilgili ve onlarla ilişki kurandır. Dış algı, dış dünya nitelikleri ve nesnelere ile kurulan ilişki sonucu oluşan algıdır. Bu iki algı biçiminin arasında yer alan öz algı ise bedene yani sinirsel bir iletim sistemiyle ilgili olarak insan bilinciyle ilişkili olan algıdır. (Budak 2009, s. 552) Hangi yönü olursa olsun algı, etkin olabilmesi için bir uyarılma sürecine gereksinim duyar. Yönlerin içinde bu süreci en çok yaşatanların başında dış algı gelir.

Algı, duyuşsal bir bağlantı kurduğu dış dünya uyarıları olarak nesnelere, niteliklerin veya olayların farkında olunması anlamı taşımaktadır. Duyulardan birine veya bir kaçına yönelebilen, gözle görülebilen, belirli bir hacme sahip yer kaplar olarak bilince sunulan nesne ve onun nitelikleri insanın çevresiyle olan diyalogunda zihinsel bağlantılar kurar. “Nesne ile diyalogunda tanımlanabilen varlık olarak insan, duyuşsal bilginin bir kaynağı ve bilincin bir belirleyicisi olarak çevre ilişkisi, insanın ilk izlenimlerinden başlayarak, zihinsel süreçlerinin en ileri düzeye kadar etkisini sürdürür.” (Seylan, 2005, s. 51) Böylelikle, algı, uyarıcı örüntülerini yorumlayan ve onlara tepki gösteren insan için, basit uyarıcıları ayırt etmekten daha fazlasını içeren bir yapı teşkil edebilir nitelik kazanır.

İnsanın dış dünya gerçekliği ile yüzleşmesi, kendisine ilişkin bilgisinin ve kavrayışının neticesinde, algı ve düşüncelerimizin gönderim yaptığı tüm gerçek varlık ya da var oluşa ait olarak nesne, “herkes tarafından gözlemlenebilir olup, onu tecrübe eden herkes için aynı olan bir şeyin var oluşuna denk olarak, fiili var oluşa sahip olan, fiilen gerçekten var olan bir şey için söz konusu olan” tarafıyla nesnel gerçekliktir. (Cevizci, 2000, s. 676) İnsanın dış dünyanın nesnel gerçeklikle olan ilişkisinde, kendi dışında fiziksel bir mekânda hacme sahip olarak yer kaplayan, bilincin bildiği ya da bilebildiği şey, nesnedir. Buna karşın, nesneyi algılayarak duyuların ve düşüncelerin başlangıcının temeli olan, duygulanabilen ve bir şeylerin bilincinde olabilen olarak insan özne olur.

“İnsanın nesnel dünya ile mücadelesinden ortaya çıkan bir realite olarak zihin, hem nesnel dünyasının bir yansıması, hem de öznenin nesneye yönelim biçimini ortaya koyar.” (Seylan, 2005, s. 59) Buna göre, bir yönelim sonunda ortaya çıkan bir edim olarak algı öznenin ilgisini çekecek bir bilgiye sahiptir. Bu bilgi algılayan öznenin

başlangıç sürecini oluşturan temel fizyolojik bağlantı için duyuşal alanda işlenmemiş ham olarak değerlendirilebilir. Locke, algılanan nesnenin bilgisini, iki ana kaynağa bölmektedir. İkinci grup fikirlerini, bilinçli olarak zihinsel işlemlerden kaynaklanan düşünüm fikirlerine bağlamıştır. Öte yandan, birinci grup duyum fikirlerine işaret ederek şöyle devam etmektedir “şekil, uzam gibi birincil fikirler bize uzamlı şeyde bulunan özellikleri verirken renk gibi ikincil özellikler uzamlı şeyin beni etkileme biçimlerine indirgenir- yani bu nitelikler nesnelere değil, öznelere dir. (Direk, 2003, s. 21)

İnsanın bir uyarıcıya bağlı olarak duyuşal algısı, onun birincil tepkilerini ortaya koyduğu yaklaşımından hareketle önem kazanmaktadır. İnsan algısı, duyuşal verilerin beyine olan sinirsel işleyişiyle de fizyolojiyi veya sinir bilimini yakından ilgilendirir. Bu kapsamda algı, duyularda tepki uyandıran enerjinin belirlediği fizyolojik bir süreçtir. Duyuşal bir uyarı başlangıcında ilk tepkisel belirtiler, algının fizyolojik belirimine ilişkin olarak, ışığın ve rengin duyarlılığına, bununla birlikte algının ansal bir sürecinde biçim akışına gösterilen duyarlılığa bağlanabilir. Bu durum, beynin fizyolojik bağlantısına yani bedene ait olarak değerlendirilir. Buna göre;

“Algılayanın bedeniyle uzamın uzak bir bölgesi arasındaki uzamsal boşluktan bir ışık kaynağına bağlı olarak görünür. Sonra yine uzaktaki nesnelere yüzeylerini renkli ve yer kaplar olarak uzamın uzak bölgesinde yer almış renk-ortaya-çıkışları olarak göze çarpar biçimde yalnızca nesnelere yüzeylerini kavrayıcıdır” (Ayer vd., 1984, s. 63)

İnsanın dış algısı yani fiziksel algılamasını belirleyen etkenlerin başında gelen bağlantı maddeseldir. Bu etkileşim esnasında uyarılar, moleküller, dalgalar veya titreşimler şeklindedir. Uyarının bu kademesinde, aralarında fark bulunmaksızın elektrik akımları şeklinde beyne gönderilirler. Fizikçilere göre, algının oluşması, ıraksama* özelliği taşıyan bu fiziki maddelerden gelen sinyallerle ilgilidir. Bu sinyallerin insanın temel organı olan beyine toplanmasında esas işlevi üstlenenler sinir hücreleridir. Beynin tabanından çıkıp vücudun her alanına dağılan duyarlı sinir hücrelerinin, maddesel bir uyarıcıyla bağlantısı olacak alıcıları ise duyu organlarıdır. Böylece, organizmada duyu organları tarafından karşılanan uyarıcılar belli bir sinir yollarından geçerek beyne ulaşır.

* Birbirinden uzaklaşarak uzanan ışınlar, çizgiler

(Atalayer, 1994, s. 11) Bu kapsamda, algılamanın nesnel gerçeklikle olan fizyolojik içeriğine hakim olan kısım sinir sistemidir.

İnsan fizyolojik algısının temelinde olan sinir sistemi tek yönlü bir mekanizma değildir. İnsan, nesneyi fiziksel olarak algıladığında, duyu organları aracılığıyla sinirsel hücreleriyle, daha sonra bir bilinç merkezi olarak beyinle bağlantı kurar. Gerçekleşen bağlantı ile dışardan aldığı uyarıların ya da fizyolojik yani bedeninde olan olayların etkisiyle, algılarını yüksek düzeyde yorumlayabilir -ki bu, insanın bilinciyle ilgili olarak belleğin çalışması, düşünce, fikir ve yaratıcılığın gelişimidir; bir başka taraftan çeşitli duyular ve dışarıdan gelen çeşitli uyarıların akılla olan ilişkisi olarak da değerlendirilebilir- durumdadır. Sinir sistemini, fizyolojik olarak, beyinin nesnel gerçeklikle olan ilişkisi bir yoldan daha sağlanır. Bu yol, doğrudan doğruya bilinçle ilişkili değildir; ama algılanan dış gerçekliğin ondan bağımsız olarak yürüttüğü mekanizmayla ilgili olur. Böylelikle, bu yolla alınan bir uyarımın fizyolojik süreçleri otomatik işler. Sinir sistemi bu yönüyle ele alındığında, hormonal bağlantı kurar. Bu bağlantılar, insan iradesinin dışına çıkan sözgelimi uyarıların sonunda meydana gelebilecek ruhi durumlarımızın etkisiyle beraber, bir duygunun ortaya çıkması sonucu beliren fizyolojik belirtilerdir; örneğin korku duyduğumuz zaman kalbin fazla çalışması gibi. (Özakkaş, 2008, s. 60–61)

İnsanın nesnel gerçeklik ile arasında kurulan ilişkide verilerin ya da izlenimlerin algılanması duyu organlarına bağlıdır. Nesnel gerçeklikle ilgili olarak bir duyusal algının oluşabilmesi, dışardan gelebilecek bir uyarıya tabidir. İnsanın dışında fiziksel ortamda bilinir somut gerçekliği ile bir nesne, maddi bir varlık olarak uyarıcıdır. Buna ilaveten, insanın doğrudan ve aracısız algıladığı renk, ışık vb. gibi duyu verileri de dış dünyanın nesnel gerçekliğine ait uyarıcılardır. Buna göre, diğer sinir hücrelerinin sinaptik* özelliğinden farklı olarak duyu sinir hücreleri iç veya dış çevredeki enerji türlerine seçici tepkide bulunurlar.” (Cüceloğlu, 2006, s. 103) Bu enerji türleriyle çevresel etkileşim içinde olan duyu organları mekaniksel enerjiye, kimyasal, ya da elektromanyetik enerjiye duyarlıdır. Duyusal bir süreçte, bir uyarıcı ile başlayan etkinlik elektriksel bir yapı kazandığında maddeleşme gösterir. Bir başka deyişle, “içten ve dışarıdan gelen her türlü uyarın elektriksel bir yapıya dönüşmektedir, yani maddeleşmektedir. Böylelikle, insan bedenine dışarıdan gelen her türlü uyarın insan

* Bir sinir hücresinin diğer bir sinir hücresine sinir akımı aktardığı kavşak noktası.

beyninde biyokimyasal bir değişime yol aarak cevap bulur.” (Özakkaş, 2007, s. 38, 104) Sözelimi, dışardan gelen uyarı olarak başlayan duyuşsal alım, fiziki ya da kimyasal öğelerden gelerek, maddeselleşme gösterene kadar enerji yüklü bir materyalle ilişkilidir. Duyusal algı, bu açıdan değerlendirildiğinde psiko-fizik fonksiyonlar bütünlüğünü temsil eder.

Bir nesnenin duyumsanmasıyla birlikte elde edilen duyu verilerinin, zihin vasıtasıyla anlamlı bir şekilde birleştirilmesi algıyı oluşturur. Duyumlar, algı esnasında düşünmeye bağlı üretimlere ilişkin zihinsel içeriği sağlayan alıcılar olarak tanımlanır. (Gürsoy, 2007, s. 28) Duyular algı nesnesine bağlı işlenmemiş ham veriler ya da bilgiler olarak kabul edildiğinde, sınırlı bir yapıya bağlanmış olur. Dolayısıyla, bir duyu malzemesi olarak uyarıcı olmadan zihinsel fonksiyonların harekete geçmeyeceği düşünülürse duyuşsal algı neticesinde verilen tepkiler, zekice bir davranış olarak da değerlendirilebilir. Bu noktada, çevre hakkındaki duyuşsal bilgiyi kullanmanın tamamen duyarsız kalmaya kıyasla, zekice bir davranışa yol aması, insanın uyarana tepki vermesi ile gözlem faaliyetini harekete geçirirken, zihninin uyanıklığını da sağlayabileceği ileri sürülmektedir. (Arnheim, 2005, s. 32)

Algılama duyuşlarımızı anlamlı kılma işlevi olarak değerlendiğinde, ansal bir işlem olarak görülür. Buna göre, yalın bir duyum ansal bir işlem sürecine kadar algı olarak görülmeyebilir. Hançerlioğlu’na göre, (1993, s. 17, 26) “Nesneler duyuş organlarını etkiler bu etki bilince aktarılır. Ne var ki algı arı duyumlardan ansal bir işlevi gerektirmesiyle ayrılır. ... Algı, duyuşsal-ansal bir işlevidir. An, insandaki ruhsal olayların tümünü kapsayarak bilincin algılama ve düşünme bölümü” olarak nitelik gösterir. Bu bağlamda, bedenle ilgili olarak fizyolojik olan duyum, ansal bir bağlantıyla ruhsallık da kazanır.

İnsanın somut bağlantılarına ait fizyolojik süreçlerine paralel olarak soyut bağlantılar, psikolojiktir. Soyut bağlantı, fiziksel nesne ile kurduğu duyuşsal bağların sonunda insanın verdiği psikolojik tepki ya bir duyuş ya da bir düşüncedir. Bu açıdan, insan psikolojisinin tutarlı bir bütün oluşturmasını sağlayan bilincidir ve onun sayesinde bilgiyi edinebilir, deneyimleyebilir, düşünebilir, duygulanabilir ya da sezebilir. Bütün bu ruhsal faaliyetlerin bir algılama sonrası ortaya çıktığı düşünülürse, algı, insanın çevreden aldığı uyarıların duyuş organları ile olan bağlantısında bir edimdir. (Dorn, 1999, p. 82)

Zihnin duyuşsal algısı sonucunda elde ettiği bilgiler, insanın bir nesneye yönelimi sonucu kurulan etkileşimin ürünleridir. Etkileşim sonucunda zihne gelen bilgiler, öğrenilmiş veya edinilmiş olarak, geçmiş deneyimlere bağlanabilen çağrışımsal tarafla ilişkilendirilmişse ya da heyecansal olarak bilinçten bağımsız, hormonal olarak gelişen bir süreci başlatmışsa insanı bir takım duygulara yönlendirirler. Duygu duyulardan geçen, beyine ulaşan bir algının öncelikli ruşsal belirtisi olarak belirir. İnsan, duyuşsal yolla çevreden bilincine yansımış olan nesnel gerçekliği doğrudan kavrama yoluyla anlama gayretinde ya da eski algılarıyla ya da geçmiş yaşantısıyla birleştirerek çağrışım yoluyla bir birleştirme bir çeşit sentez yapma içindeyken duyuşsal bir bağ kurar. Bu duyuşsal bağ oluşturan çağrışımlar da bellekle ilgilidir.

İnsanın çevresel etkileşimi içinde nesne algısının çağrışımsal süreci, belli bir bilgi birikimine ait benzeştirme ve ilişkilendirmeye tabidir. Yapılan psikolojik araştırmalar neticesiyle bellek, nesnelere çağrışımsal süreçleri esnasında kullandığı geçmiş yaşantısında oluşan, öğrenerek edindiği bilgilerin bir depolama merkezidir. Aynı zamanda, kişilerin zihin durumları tarafından etkilenen bir yapıya sahiptir. (Dorn, 1999, p. 38) Bununla beraber, çağrışım belleğin önemli bir parçası gibi görünse de, bellek, amaçsal olarak bilinçli bir tarama iken; buna karşın, çağrışımın “bir bilinç durumunun kendiliğinden bir ya da birçok bilinç durumunu uyandırmasıdır.” (Hançerlioğlu, 2002, s. 30)

Belleğin önemli bir oluşumu olarak biliş, genel olarak insanın bir durum hakkındaki inançları, yargıları veya yorumları barındırır. (Solomon and Calhoun, 1984, p. 20) Hançerlioğlu'na göre, bellek, (1993, s. 44) “özneyle nesne arasındaki etkileşimin sonuçlarını depolayan ve onları gerektiğinde yeniden üretip kullanan bilinçsel bir yetidir.” İnsanın nesne ile olan ilişkisinin temelini oluşturan algılamının etkin olması ile verilen tepki, eğer duyuşsal ise belleğin içinde saklanmış veya depolanmış izlenimleri; bir benzeştirme ve ilişkilendirme işlevine tabi ise kavramsal bir sistemi harekete geçirir. Bu durum, insanın çevresiyle iletişimi geliştikçe büyüyen bilişsel düzey olarak bilişten, “bilen insan (bilişin öznesi) bilinen nesne (bilişsel etkinliğin nesnesi) arasındaki belli bağlantının bu ilişkiye nitelik kazandırdığı” (Lektorsky, 1992, s. 8) yani nesnelere ait bilgilerin oluşturduğu kavramsal bir yapıdan ileri gelir. Ayrıca, insanın dilsel iletişimini sağlayan potansiyel, bu kavramsal yapı ile ilişkilidir. Böyle bir algılamının içeriğini, kavramsal yapılarda aranan hazır ve mevcut bilgilerle benzeştirme ya da ilişkilendirme içinde etkinlik sağlar. İnsanların bilişsel düzeyi ya da kavramsal yapısıyla kişisel

beğenilerini yansıttığı duygulanımlarını belirlediği düşünülürse, kişiden kişiye değişen görelî duygular ve bunu yanında “kişide bir zamandan bir başka zamana” (Hançerlioğlu, 1993, s. 128) da değişebilen nitelikteki eğilimler belirir. Bir başka değişle, “duygular, algıların neden olduğu hisler veya fizyolojik algıların neden olduğu öznel duyumsal” belirimlerdir. (Lyons, 1980, p. 14)

Algılamanın etkinliğiyle beraber bir duygulanımın ortaya çıkışı bir takım coşkusallık ya da heyecansal tepkiler doğurur. Bu doğrultuda, insan bir takım eğilimler, arzular veya istekler gösterir. Bunlar, zevk, haz, doyum gibi gereksinime de bağlanabilecek duygulanımlardır. Bu duygulanımlar insanın tutkuları ile ilgili olarak bir nevi bir isteme hali doğrultusunda gelişmektedir. Sözelimi;

“İnsandaki tutkuların en önemli etkisi onların ruhlarını bedenlerini hazırladıkları şeyleri istemeye teşvik eder ve hazırlarlar. Duygular doğanın bize yararlı olduğunu söylediği şeyleri istemeye ve bu istençte ısrar etmeye hazırlarlar tamda aynı şekilde onlara neden olan hayvansal ruhların rahatsızlığının bedeni bu şeylerin gerçekleştirilmesine hazırladığı gibi.” (Yazıcı, 2007, s. 6)

Duygulanım bu anlamda, akıl ya da bilinç alınana giren şeylere karşıt olarak, gönül alanına giren her şeyi, belli bir edilgindik sergileyen duyguları gösterir. (Cevizci, 2000, s. 291) Bununla birlikte, aklın denetiminden ayrı tutulmayan zihinsel bir yeti olarak zekânın duygusal bağı, insanı yaratıcılığa sevk eder. Ancak, “Goleman yaratıcılık konusunda bir akış halinden söz ederek, karşıt bir düşünce geliştirir. Buna göre, akış hali duygusal zihnin eleştirel zihni bastırđı durumlarıdır.” (Seylan, 2005, s. 46)

Bellek ve duygu tarafıyla algılama aklın alışıldık düzeniyle ilişkilidir. Nesnel gerçekliğe bağlı algılanan veriler, çoğu izlenimler ya da görüntülere ilişkin olarak, belleğimizde depolanır. Böylelikle, insanın karşısına çıkan yeni bir görüntü geçmişte algıladığımız bellek izleriyle, ilişkilendirilir, karşılaştırılır, ayırırılır ya da benzeştirilir. İnsanın yaşamı boyunca yürüttüğu bu mekanizma devamlı genişler. Bu genişleme, insanda kavramsal bir yöneliş başlatır. İnsanın görüntülere ilişkin kavramsallaşan birikimlerinin, dış dünyanın nesnel gerçekliliği hakkında, insanı ilgi veya beklenti içine sokması, insana aklının alışıldık bir düzenini kullanma eğilimi göstermesinde etkili hale gelir. (Marie, 1997, p. 65)

Duyumsal bilgi olmadan nesnel bir gerçekliğin iç yapısına ulaşamaz; ancak bilgilenme süreci için nesnel gerçekliğin soyutlandığı, yani dönüştürölüp yeniden

üretildiği düşünce basamağı bilginin en yüksek basamağı olarak nitelendirilir. Hançerlioğlu (1993, s. 60) zihin ile nesnel gerçeklik olarak maddi taraf arasındaki ilişkiyle ilgili süreci şöyle dile getirir:

“Bu süreçte özdeksel (maddi) olan düşünsel olana dönüşür, ama düşünsel olanda özdeksel olanla denetlenir ve doğrulanır, özdeksel olana uygulanır. Bilgilenme sürecinin duyumsal ve düşünsel iki basamağı da birbiriyle sıkıca bağımlıdır; duyumsal bilgide düşünsel öğeler bulunduğu gibi düşünsel bilgide de duyumsal öğeler vardır.”

Bilincin bir yeniden yapılandırma fonksiyonu olarak görülebilecek düşünce yönü, fiziksel çevrenin uyaralarıyla kurulan duyusal temasta, kişiyi kendi fikirlerinden oluşmuş, soyut tasarımlara iten bilinçli insan etkinliği veya yeni bilgilere erişmesini sağlayan süreçler bütünüdür. (Cevizci, 2000, s. 296) Düşünce, insanın birbiri ardına mantıklı işlemler yapabilme gücünü temsil etmesinin yanı sıra, insanın kendi bilgileri ile gerçekliğin algısı arasındaki sürekli ilişkiyi hissettirme veya tecrübe ettirme olarak insanı, hem gerçekliğin bilincine hem de kendi farkındalığını sağlayacak ya da kavratacak bilince kavuşturur. Bu durum, içgörüselleşen bir farkındalık olarak görülürken, dışsal uyarılara tepki verme işleyişinden ayrı bir durum olarak bilincin etkinliğini ön zorunluluk olarak koşar. Gerek nesnel gerçeklikle olsun gerek kendi içsel süreçleriyle olsun insan için bilinçlilik, var oluşunun temel gerçeğidir; çünkü bilinçlilik olmazsa, var olan bütün öteki insansı özellikler olanaksız olabilir. (Searle, 1996) Dolayısıyla, içsel bir muhakeme olarak düşünme özellikle, nesnel gerçekliği kavrama yönü ile ele alındığında, zihinsel bağlantıları artıran ve geliştiren bilinçli bir etkinlik olarak önem taşır.

Düşünmenin temel taşı, algılanan duyum olarak görülür. Peel'e göre, “Düşünme, duyu algısı ile etkin eylem arasında, zihnin içinde devam eden şeyin bir bölümü benliğin bilinçli ya da bilinçsiz bir parçası haline getirilen uyumlu/tutarlı eylemdir.” (Goldman, 2001, s. 419) Bununla birlikte, düşünme, doğrudan duyum uyarıcıları olmaksızın meydana gelebilir bir tutum da sergiler.

Beynin ruhsal bileşeni olarak düşünmenin, temel bileşenleri var olmaktadır. Buna göre, D. H. Russell, bu bileşenlere değinir. O'na göre, bu bileşenlerden birincisi, algı tarafından seçilen ve bellekte depolanan, düzenli olarak nesne grupları hakkındaki

düşünce kategorileri olarak kavramlara dönüştürülen dış dünya hakkındaki duyular olarak düşünmenin materyaller veyahut maddelerdir. İkincisi ise, düşünmenin etmenleridir ki bu kişinin isteme hali ile ilgili olarak, hisler, ihtiyaçlar, tutumlar ve çoğunlukla duygusal düzeyde düşünmenin yönünü belirleme ve harekete geçirmede yardımcı olan önceden kazanılmış düşünme alışkanlıklarını temsil eder. Bir üçüncü düşünme bileşeni de, düşünme süreçlerine ilişkindir Bu süreçler, seçme, eleme, araştırma, tümevarımsal düşünme, problem çözme, eleştirel ve yaratıcı düşünmeye yönlendirilmemiş ham düşünme ile başlayan örgütlemeye görülen eylem modellerine ilişkindir. (Goldman, 2001, s. 419)

İnsan “gördükleri ve yaptıkları üstünde düşünür. Algıladıklarını düşünerek kavrayışını dile getirir.” (Steiner, 1987, s. 23) Bu durum, yani algılama ve düşünce etkinse, duygular olarak huzursuzluk, umut, umutsuzluk, korku vb gibi haller veya içgüdüsel eğilimler etkin sürece eşlik ederler. (Özakkaş, 2007, s. 68) Düşüncenin bu süreçte, etkin ve yüksek olarak belirmesi insana bağlıdır. İnsan düşünce yönünü, kavrayışın kendisini belirlemesine izin veren tarafıyla değil de, kendisinin belirleyeceği bir tarafıyla izlerse yüksek bir düzen yakalar. İnsanın kendisini ve nesnel gerçekliği doğru biçimde anlayabilmesi, kendisine ait düşüncenin gücünü kullanabilmesiyle ilgilidir. Bununla birlikte, insanın gördükleri ve yaptıkları üzerine düşüncesini etkinleştirmesi, algısını bir kavrayış olarak ele alması bir bilme halidir. Buna göre, kavrama bilmenin bir biçimi olarak nesnelere iletişime yardımcıdır. “Nesneler bizimle, basit biçimde konuşmazlar; kendilerini, bizim onları bilme yollarımıza uydururlar da. O halde zihin, dünyayı etkin bir biçimlendirme ve tekrar- biçimlendirme sürecidir.” (May, 1987, s. 135)

Düşünce nesnel gerçekliğin bir yansıması olarak kalmaz; aynı zamanda onu üretebilir niteliktedir. Bu üretkenlik doğasından gelir. Düşünce çoğunlukla içten ve sessiz olarak ve insanın kendi kendine gerçekleştirdiği bir süreçtir. Bir düşünce, nesnelere ve bilgi kaynakları arasında bir bağ kurma, değerlendirme, problem çözme ya da yeni çözümler getirme gibi çok yönlü olabilir. Algısal insan duyarlılığını uyaran bir nesnenin veya nesnel bir niteliğinin beyinden başlayarak, bedeninin her tarafını saran sinirsel iletim ağına ulaşması sonucu, vücudun kimyasal süreçlerinden de biridir. Sessiz bir eylem olarak, düşünce, insanın kendi kendisiyle içten konuşmasını sağlayacak kadar kinestetik uyarıcı özelliği olan “sessiz konuşma” türü olarak da açığa çıkar. Kasların kimyasal tepkilerden ötürü kasılması bu durumu en büyük etkeni olarak düşünülebilir.

Ayrıca, her yanı saran milyarlarca sinir ucu ile beden ve dış dünya arasında temel ilişkiyi kuran deriye ait olarak dokunma duyuları, insanın bilincine düşünce yapımı için algısal gereçler taşır. (Hançerlioğlu, 1993, s. 17, 133) Bununla beraber, duyuşal tepkilerin zihinsel etkinliği harekete geçirmesinde bazı duyular öne çıkmaktadır. Herhangi bir duyuyu harekete geçirme, belirli bir sinir hücresinin etkilenmesine bağlıdır. Algı yönünden duyu organlarının içinde bağımsız bir zihin etkinliğini kullanabilmenin aracısı olarak gözün önemi yadsınamaz iken, Arnheim da (2009, s. 33) görmeyi “zekâyı kullanmak için en mükemmel ortam” olarak nitelemekte ve görmeye “dokunma ve kas duyusunun (kinestetik) yardım ettiğine dikkati çekmektedir. Lipps, insanların nesnelere kurduğu empatik bir iletişimden bahsederken, bir tapınağın sütunları gibi, cansız nesnelere algılayan gözlemcinin bu yolla kinestetik algısına dikkat çeker. Buna göre;

“Sütunlara baktığımızda, geçmiş deneyimlerden, burada ne tür bir mekanik basınç ve karşı basıncın oluştuğunu, aynı şekilde eski deneyimlerden yararlanarak, kendi kendimizi sütunların yerine koyduğumuzda ve bedenimizin içten ve dıştan bu fiziksel güçlere maruz kaldığında, kendimizi nasıl hissedebileceğimiz de bilebiliriz. Kendi kinestetik duygularımızı sütunlara yansıtabiliriz ayrıca görünüm tarafından belleğin depolarından çağrılmış bulunan baskılar ve çekimler, zihnin diğer bölgelerinde bir takım tepkiler uyandırabilirler.” (Genç, 1990, s. 127)

Algılamanın, bilinci etkileyen bir başka fizyolojik etkeni olarak dokunma duyusu, insanda başlı başına bir uyarıcı etkisi başlatan güçlü bir alıcı olmaktadır. Görme duyusu olarak gözün duyuşlama kabiliyetiyle dolaysız bir etkileşim bağı da kurmaktadır. Buna göre;

“Duyuşlama, göze çarpar biçimde yalnızca cisimlerin yüzeyini kavrayıcıdır. Tıpkı cisimlerin yüzeylerini göze çarpar biçimde gördüğümüz ve onları değişik yollardan renkli gördüğümüz gibi, onları göze çarpar biçimde pürüzlü ya da pürüzsüz, sert ya da yumuşak olarak duyuşlarız. Bir yabancı cisim, ancak insanın kendi bedeniyle dokunmuşmadayken, pürüzlü ya da pürüzsüz sert ya da yumuşak olarak algılanabilir. Duyuşlamasının, insanın kendi derisiyle gerçekten dokunmuşmada olan nesnelere kılık ve dokularını açıklaması gibi, görmenin de insanı uzak nesnelere doğrudan dokunmuşmaya getiriyormuş ve onların kılık ve renklerini açıklıyormuş gibi geldiğini söylemek, aykırı da olsa, doğal bir konuşma yoludur.” (Ayer vd., 1984, s. 64)

İçsel algı süreçleri kendiliğinden, yani bir nesneye bağlı kalmaksızın ortaya çıktığında, düşünce bir deneyim olarak belirir. Algılama bu anlamda, ortaya çıkan edim olarak bir deneyimdir. Bir başka deyişle, izlenim olarak karmaşık birçok süreçten geçen zihinsel bir edim yaşantısal olarak görülebilir. Düşünce bir deneyim olarak görüldüğünde, bilinç için olan eylemi belirler. Buna göre, “düşüncenin kendini olgusal olanla ortaya çıkartma süreci akli kullanabilme durumudur. Bununla beraber, düşünce algıdan sonra geldiğinden, zihne indirgenmiş olan akıl temel deneyimde edilgendir o ancak algılardan doğan düşünceler üzerine etkin olabilmektedir.” (Anlı, 2008, s. 99)

Algısal kavrayış içinde insan farkında olmadığı doğuştan gelen bilinçdışı bir düzeye sahiptir. Bilinçdışı olarak adlandırılan yan, insanın gizil tarafını açığa çıkarabileceği kendi eylem ve gizil güçlerini keşfedebileceği bir düzeyi barındırır. May (1987, s. 79), bu durumu şöyle dile getirir: “bilincin bir yükselme durumu olarak tanımlayabiliriz. Bilinçdışı bilincin derindeki boyutudur ... bir kutupsal çatışma içinde bilince yükselince sonuçta bilinç yoğunlaşmaktadır. Sadece düşünme yetisini yükseltmekle kalmaz duyumsal süreçleri de güçlendirir ve muhakkak ki belleği de yoğunlaştırır.”

Algılama durumunda düşünme yapmadan doğrudan doğruya bir kavrama varsa, o da, insanın anlama yetisi ile ilişkilidir. (Mengüşoğlu, 1998, s. 61) Anlama yetisi, insanların, kendi içinde dış dünya olaylarının doğruluğunu veya olaylar arasında bağlantıları dolaylı yolla bilme yoludur. Bir başka deyişle, bilme yetisi olarak anlama, düşünce ve bilince dayanır; ancak düşünceden önce dolaysız yani doğrudan aracısız olarak kavramayı gözetir. Bu yönüyle, aklın doğrudan aldığı bir bilgi türü olarak sezgisel bir kavrama yetisidir. (Uçar, 2008, s. 108)

Düşüncenin algısal kavrayışı, aklın alışıldık düzeyde kullanımını zorlayan bir deneyimi ortaya çıkarır. İnsanın pasif bir etkinliğinden çok aktif bir yapı içerisinde değerlendirilir. Duygulara bağımlı yaşayan, düşünme hüküm verme işlevini kaybetmiş herhangi bir şeyi düşünme durumuna korkuyla bakan zihin için pasif bir yön çizen Rand, (2003, s. 35) aktif bir zihne şu sözlerle değinir: “Fikirleri inceleme yeteneğinde olan ve onları istekli ve kritik bir şekilde incelemeyi kabul eden bir akıldır. Aktif bir akıl doğruyu ve yanlışını eşit tutmaz. ... muhakeme sorumluluğunu üstüne alarak sağlam inanışlara ulaşır ve onlara sarılır.”

Algılama düşünme ile girdiği süreçte nesnel gerçeklikle ilgili etkin bilgilerini veya verilerini en fazla karşılayan duyu alıcısı olarak gözü yani görsel veriyi kullanır. Görsel

bir algılamayla, duyuşal veriler doğrultusuyla başvurulmuş zihinsel bileşenler, insanın günlük algılamalarından ayrılan sanatsal bir algının yönünü belirler.

II. BÖLÜM

II. 1. SANAT-ALGI İLİŞKİSİ

II. 1. 1. Algılamannın Felsefi ve Psikolojik Boyutunda Sanatsal Bir Duruş

İnsanların duyuları vasıtası ile bir şeyleri anlamlandırma çabalarına ilişkin olarak sanat algıları farklı yönde değişmektedir. İnsanın, sanatla kurduğu ilişkinin belirleyicisi olan sanat yapıtı, algılamannın sanatta çeşitli açıdan şekillendirilerek kullanılan yönü olarak görselliğini ön plana çıkarmasıyla, insanın sanat algısına ve değişen algısal tutumuna geniş olanaklar sağlamış olur. Algısal tutumlar doğrultusunda, yapıtın varlığına olan eğilimiyle, estetik yönü belirlediği düşünülerek, izleyen sanat olgusunda algısal kavrayışın öznesi olarak öne çıkmaktadır. Yapıt da fiziksel-algısal görünümü itibariyle, bir izlenen olarak nesne halini alır. Sanat yapıtına ilişkin olan algılamayı, Kagan, şu sözlerle dile getirir:

“Bir sanat yapıtının algısı, yapıtın yaratılmasıyla başlayıp, yapıtın bir sanatsal bildirimini iletme işlevini görünüşe kadar uzanan bir iletimsel bir sürecin üçüncü temel öğesini oluşturur. ... Algılamannın nesnesi olduğu ölçüde, bir sanat yapıtı, tüm toplumsal işlevlerini yerine getirebilir.” (Kagan, 2008, s. 414)

Maddi varlık durumu olarak sanat yapıtı, resimsel bir algı içeriyorsa, fiziksel yanıyla yani bir yüzeyle ve plastik malzemeyle ilgilidir. “Maddenin özünün kendisine gövde olduğu sanat biçimi, sözün en genel anlamıyla plastik” (Soykan, 2006, s. 153) olduğu için, sanat dallarının içinde resim, biçimin maddi kuruluşunda iki boyutlu yüzeyselliği kullanan ve bir boya maddesi olarak rengin değişken özellikleriyle hareket eden bir fark barındırmaktadır. Resim sanatı yüzeye bağlı bir sanat olarak, bir anlamda yüzey sanatı olma özelliğini taşır. Öte yandan, kendi uzamını içinde barındıran ya da başlı başına olmasından doğan yer kaplama niteliği ile yüzey sanatı olan resimden ayrı beliren heykel sanatı, üç boyutlu bir nesnenin varlığını vurgular. Mimarlık sanatı da, varlık koşullarının uzamı gerektirmesi ile duyuşal bir somutluk olarak, resim sanatından farklı bir görünümde-dir. (Soykan, 2008, s. 34) Mimari, içinde mekân barındırabilen bir sanat

alanı olarak boşluk kavramıyla ilişkilidir. Açık bir bölgenin geometrik bir mekânla kaplanması ile kaplanmış alanın içinde oluşan boşluktaki nesnelere, üç boyutlu uzamda görmek, doğrudan alınan mekân tahayülü ile olanaklıdır. Bununla beraber, mimari yapıt gerek kendi mevcudiyeti gerek bu mekân içinde gezinilebilen yer olarak yükseklik, genişlik, derinlik gibi boyutlarla da bağlantılıdır. (Nalbantoğlu, 2008, s. 89–101) Ayrıca, mimarlık bir biçim kuruluşu olarak hiçbir betimsel canlandırma içermeyerek, değişmeyen manevi kapsamlar taşır. Yapısal bir biçim düzeni olarak mimari yapıt, teknik özelliklerinden dolayı bir takım manevi etkiler içerir. Kagan, (2008, s. 299) mimarının teknik kuruluşunda görülebilen özelliklerine dikkati çekerek, olası etkilerin insan tarafında oluşan tepkisel eğilimlerine açıklık getirir. O'nun sözleriyle olası etkiler;

“İnsanda aydınlık ile karanlık, hafiflik ile ağırlık, küçüklük ile büyüklük, esneklik ile katılık, durgunluk ile akıcılık, eşbiçimcilik ile yineleme ve karşıtlık üstüne, dinamik ve uzantılı ritim üstüne, kısacası, maddi dünyada cisim ve mekânla, renk ve tonla ilgili ilişkilerin bütün zenginliği üstüne belirli coşkusal tepkiler yaratır”

Sanat yapıtının iletisel işlevini açığa çıkarmak istendiğinde, kendine yönelik nitelikler belirleyici olurken, aynı zamanda iletinin yön bulacağına dair öznel etkiler de, izleyen etkileşimsel süreçleri ile ilgili hale gelir. Etkileşimin boyutu, algılama konusu kapsamında çözümlenirken psikolojiye dahildir; ancak, 1900'lerin başına kadar psikolojinin kökenlerinin felsefenin içinde gelişmesi ile algı yaklaşımları her iki alanda da ele alınır durumdadır. Sanat yapıtının, sunumunun iletişimsel durumunu yerine getirebilmesi için de, izleyen her iki alan içinden türeyen algısal eğilimleri gerekmektedir. Bu açıdan izleyen, bir algı nesnesi olan yapıta yönelimden doğan etkilerden aldığı duyuşsal bilgilere karşılık olarak, gerek ruhsal gerek bedensel tepkiler açığa çıkartabilir. Görsel sanatlarda, öznenin nesneye yönelik olan bağlantısında, özne olan “insan maddeden manaya yükselen ya da maddeden manaya sıçrayabilen” (Erkul, 1996, s. 132) bir canlı olarak ruhsal-bedensel tepki aşamaları gösterir. Bu tepkiler de, sanat yapıtından gelen bilgiye göre değişkendir. Çünkü “var olan her bir sanat eseri, onu o yapan niteliklerinin bilgisini verir.” (Erinç, 2004, s. 32)

Tarihsel dönüşümü içinde nesne bilgisi veya ilgisini muhafaza eden resim sanatı, soyut sanatla beraber, nesnelere dünyasına doğrudan yönlendirilmeyen veya o dünyadan

uzaklaşmasıyla başlayan yalınlaştırılmasına bağlı olarak biçimsel ifadelerle yeni bir anlam kazanmıştır. Soyut sanat, sanatın bir çeşit temsil olduğu görüşüne karşı durarak, temsili olamama veyahut nesnesiz olama yolunda yalınlaşma göstermiş; yapıtın kendi dışında hiçbir şeyle bağlantı kurmayarak, biçimsel unsurları ön plana çıkarmıştır. (Crowell, 2011, p. 37) Bu biçimsel unsurlar resim sanatı için çizgi, şekil, renk, biçim ve resimsel uzam olarak tanımlanmaktadır. Resim sanatı, soyut tavır ile birlikte, iki boyutlu düz bir yüzeyin ya da uzamın dönüştürülmesi çabasını göstererek, salt biçimsel unsurlarıyla düzenlenmiş sanatsal varlığının temelini önemli kılmıştır. (Kahraman, 2005, s. 50)

Plastik sanat bağlamında, resim sanatını bağımsız ve özgür olarak yalnızca salt biçim ve renge dayandırıldığı, “nesnenin bilgisine dönük, dolayısıyla öznelliği tümünden öne çıkaran bir gerçeklik düzlemi olarak uzamı sonuna kadar ortadan kaldırdığı bir görseelliği” (Kahraman, 2005, s. 56) sunduğu ve böylece uzay sanatı gözü ile bakıldığı zaman, iki boyutlu düz boş bir yüzeyle ilgilidir. Soyut sanatın içinde yalınlaştırılmış biçimci resimsel anlatımın ileri bir aşaması olarak ortaya çıkmış bu estetik görseellik, sanatsal bir seyirde sınırsız-sonsuz bir alan yani yüzey ya da uzaysal boş düzlem, resim sanatının denetimiyle ilgili etkiler olarak belirir. Kandinsky insanların resmin asıl içsel hayatını hissetmenin, resmin kendini doğrudan doğruya vermesinden geldiğini; buna göre, bu dolaysız etkinin teması olarak, öznenin daha az çabasını harcayacağı yüzeyi görmenin önemini dile getirir. O’na göre, “yüzeysellikten daha derin bir şey yoktur.” (Kandinsky, 2009, s. 87–87) Bu doğrultuda, resim sanatının yüzeyi saf bir düzlem olarak düşünüldüğünde bile, düzlemin kendini sunacağı kadar, derinsele de yönlenebilir bir boyuta sahip olur. (Eroğlu, 1995, s. 20)

Soyut resimde sanat yapıtı, biçimci bir yaklaşımın asıl temasını oluşturmanın en açık örneğini sunarken, biçimsel unsurların değerini estetiksel yargıyla düşüncelerinde sorgulayan Immanuel Kant, sanatta formalist yorumda etkili olmasıyla önemlidir. Kant için, özne tarafından seyredilen ve mekânda bir yer kaplayan olarak sanatsal yapıt, nesne olarak algılanışında özellikle güzel olanı ve yüce olanı gündeme getirir. Doğada karşılaşılan güzellik ve yücelik bir uyumu harekete geçiren biçimsel bir nitelik barındırır. Doğanın estetik algısı, sanat yapıtının algısı gibi refleksiyonlu bir etki verir. Doğada bir takım düzenli ve orantılı biçimlerin duyumsal ve sezgisel alımı, estetik bir algı oluşturur. Bu öznenin güzel algısıyla ilgilidir. Kendi dışında hiçbir ereğe bağlı olmayan algı olarak güzellik, doğanın ya da sanatın çıkarısız, kavrama dayanmayan

yönünden türeyen güzel olarak, iletişime girilen estetik ilişki içinde biçimsel özellik taşır. (Bozkurt, 2000, s. 136)

Kant, güzelliği hiçbir kavrama indirgemeyerek, çıkarsız olmayan evrensel, arı bir beğeni yargısı aramaktadır. Kavramlardan uzaklaştırılmış bir güzellik yargısında, estetik yargıların evrenselliğinin muhafaza edilmesiyle de, “dolaysız” bir beğeni yargısı baş gösterir. Öznenen bir sanat yapıtı karşısında beklenen dolaysız, çıkarsız, belirli bir kavrama bağlı olmayan güzellik yargısı, aynı zamanda bir ereği bildirmeyen ancak erekselliği içinde barındıran bir düşünceyi gerektirir. Kant’ göre, (2006, s. 74) “beğeni yargısının belirim zeminini oluşturan şey, (ne nesnel ne de öznel) hiçbir erek olmaksızın bir nesnenin tasarımındaki evrensellikten, ve böylece bilincinde olduğumuz sürece bize bir nesnenin onunla verildiği tasarımındaki salt ereksellik biçiminden başka hiçbir şey olamaz.” Sanat yapıtının seyri bütünsel olarak, kendi içinden gelen erekselliğin alımıyla gerçekleşir.

Kant’ta nesneden gelen zorunluluğa bağlı bir ilişki değil, öznenin kendi algısal zorunluluğundan gelen bir deneyim sanatsal algıyı biçimlendirir. Öznenin kendi bilincine ait olarak biçimlendireceği sanatsal algı, bir erek taşımaz. Çünkü bir kavrama dayanmaz. Bir başka deyişle, bu ereğin bir içeriği yoktur; ereksiz bir erekliliktir. Buna göre;

“...nesneyi seyrettiğimiz zaman öyle bir ruh hali içine gireriz ki, bu ruh hali o nesneyi seyretmekten başka bir ilginin ereksel olmadığı bir hal olarak görünür. Bir sanat yapıtı alımlarken, ondaki amaç ve ereğin ne olduğunu düşünmeden, ondan yalnızca estetik haz almaya çalışırız; sanat yapıtının karşısında duyduğum şey, yalnız onun bende bilgi yetilerimi kavramsız bir oyuna sokup sokmadığı, yani bende bir estetik haz yaratmaya elverişli olup olmadığıdır. Buradaki ereklilik, nesneyi seyretmek için seyretmektir. (...) Estetik beğeni bizden hiçbir erek gütmeyen verilen somut şeyin güzelliğini kendi tinsel varlığımızda canlı bir uyum haline getirmemizi ister.” (Bozkurt, 2000, s. 131,136)

Kant’ta güzele ilişkin estetiğin biçimsel kavranışı, öznenin önsel zihninin bir duyarlılığıyla bağdaştırılır. Kant’ta nesneden gelen bilginin tanımlanması duyuşal deneyden gelir fakat biçim algısı zihinde deneyimden bağımsız bir yön barındırır. Bağımsız yön içinde biçim algısının, zihnin doğuştan gelen, ortak evrensel bir yanı bulunur. Öznenin duyarlılığına yönelik biçim görünüş olarak kavranır. Bu doğrultuda,

anlık etkide duyuşal alım bir görünüş olarak değerdendirilir. (Turner, 1910) (<http://www.newadvent.org/cathen/08603a.htm>) Aslında zihinde doğuştan getirilen bir takım yetilerin olması durumunu, Platon ve Aristoteles de dile getirmişti.

Kendisine özgü değeri ortaya çıkaracak ideal form ile birlikte sanatın değışmeyen bir özü bulması gerektiğine eğilen Platon, saflığı veya katışksızlığı olan ideal formun gerçek bir dünyadan bağımsız bir zihinsel güçte varolduğunu öne sürer. Buna göre, “söz konusu Formlar çok değil tektirler. ... Yalnız Formlar gerçek anlamda akledilir varlıklar olup, onlar başka bütün varlıklardaki akledilirliğin de kaynağıdır. Formlar, Platon’a göre, en son gerçekler olup hiçbir duyuma ihtiyaç duymaksızın sırf akılla kavranırlar.” (Aydın, s. 217) (<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/731/9299.pdf>) Sanata yaklaşımında, Platon’un idealist tutumuna karşı, rasyolanist bir tavrı sergileyen Aristoteles ise, formalist bir sanat görüşü içinde kendini amaç olarak öne çıkaran bir kanaatı benimseyerek, sanat yapıtının, bir formun salt ve içine ait özellikleriyle bağdaşmasının ve sanatın dışında diğer hiçbir alanla vurgulanmamasının altını çizer. (Halliwell, 1998, p. 61) Aristoteles, aynı zamanda, bir nesnenin rastlantısal değışebilir özellikleri sayesinde değil, hakiki ve kalıcı doğası sayesinde bizim için gerçek olduğunu ileri sürer. “Nesnenin genel karakteri bir tür ya da cinsin çeşitli örneklerindeki ortak öğelerin araştırılması yoluyla dolaylı olarak toplanmaktan çok doğrudan onun özü olarak algılanır. Bir nesnenin kendi türünden diğer nesnelere paylaştığı nitelikler rastlantısal bir benzerlik değil aksine nesnenin özününün ta kendisiydi.” (Arnheim, 2009, s. 27)

Platon’un ve Aristoteles’in biçim üzerine geliştirdikleri düşüncelerle olan bağı dışında Kant, ayrıca, biçimsel sanatlarla ilgilenererek, onların dolaysız alımına yönelik bir takım bağlar kurmuştur. Kant, biçimlendirici olarak gördüğü plastik ifadeler taşıyan sanatlardan, heykel ve mimariyi hissedilebilir gerçeklik açısından görme ve dokunmayla, resmi görme açısına bağılı hissedilebilir alımlamayla denkleştirmiştir. (Kant, 2010, p. 122) Öte yandan, Kant resmi, “kısmen dizayn sanatı ve diğer biçimlendirici sanatların temeli olduğu için ve kısmen fikirler bölgesine daha çok nüfuz edebilir ve onlarla uyumlu olarak da sezgi alanına büyük bir uzanma verebilir olduğu için” (Kant, 2010, p. 128) ayrı tutmaktadır.

Kant, sanat alanlarının içinde resim sanatının önemli unsuru olarak renge kendi başına bir değer veren ve bağımsız anlamlar yükleyen bir isimdir. Öyle ki, Kant rengi duyumların güzel oyunun sanatı ifadesi olarak niteler. Renk, Kant için nesnelere

algısında gerekli oldukları düzeyde izlenimler olarak duyuşal alımlamaya mı yoksa bir yeteneği olarak derin düşünce üzerine temellenebilen bir alımlamaya mı bağlanabileceği konusunda bir ikilem ifade eder. Kant'a göre, nesnelere izlenimlerini vermek bir yana renk kendi başına bağımsız bir değerdir. Kant'ın sözleriyle; (1998, p. 161) “renkler hiçbir şekilde yalnız başına nesnelere bizim için duyuların nesnelere olabilmelerini sağlayan gerekli koşullar değillerdir. Onlar sadece görünümle birleştirilirler. Bundan dolayı, önsel temsiller değillerdir, ama duyumsamaya dayandırılırlar ve hatta hissiyata dayandırılırlar.”

Bir başka taraftan, rengin yaratacağı etkiler doğrultusunda, Kant, arı renklerin görsel olarak alımına ilişkin değerlendirmelerde bulunmuştur. Buna göre;

“Tek bir renk, örneğin çim kaplı arsanın yeşili gibi, tek bir ton, birçok insan tarafından kendileri güzel olanlar olarak tanımlanırlar; öte yandan, sadece temsiller meselesine sahip görünürler yani basitçe duyumsama ve böylece sadece hoş olarak adlandırılmayı hak ediyor olsalar da, ama aynı zamanda şunu da belirtmeliyiz ki renklerin ve tonun duyumsamaları, saf oldukları sürece sadece güzel olarak düşünölme hakkına sahip olurlar. Bu arılık bir belirlenimdir ki, daha şimdiden biçimi ilgilendirir ve evrensel iletişim sağlanabilirliğin kesin bir şeyini kabul eden onların temsillerinin bir tek ögesidir. ... Yalın bir duyum türünde arı onun biçimdeşliğinin hiçbir yabancı duyum tarafından rahatsız edilmediğini yalnızca biçime ait olduğunu imler çünkü burada o duyumun türünün niteliğini soyutlayabiliriz. Bu yüzden tüm yalın renkler arı oldukları ölçüde güzel olarak görülürler. Karışık olanlar bu avantajı taşımazlar, çünkü arı olmadıkları için yalın olup olmayacaklarını tahmin etme konusunda hiçbir standart yoktur. ” (Coleman, 1974, p. 47)

Kant yalın bir rengin, bir başka değişle tek rengin biçimi belirleyen bir görsel algılama değerine dikkati çekmiştir. Bu iletişim öznenin algısıyla ilişkili olarak estetik bir değer halinde görülebilecek bir bakış da sunar. Öznenin bakışına yönelik bir eğilim taşınması, estetik değerlere yönelik bir algıyı ortaya çıkarır. Bir başka yönden, rengin biçimle olan bu bağıntısı, aslında Kant'ta yeterince belirleyici değildir, çünkü renk Kant'ta özgür bir değerdir. Pratikte ise çekici bir etken olarak rengin ansal duyarlılığı, görsel algılamada, biçimle ilişkili etkiler uyandırır. Sözelimi, Kant'ın sözleriyle ifade etmek gerekirse;

“Renklerin ve tonların saflığı ya da çeşitlilik ve zıtlığı güzelliğe ilave edilmiş görüldüğünü söylemek, formda memnuniyetimize homojen bir ilave sağlarlar demek değildir, çünkü kendileri başına onlar güzellerdir, ama öyle yaparlar çünkü formları daha çok doğru, kesin ve tam olarak sezgisel yaparlar ve bundan başka cazibeleriyle dikkatimizi uyandırır ve onu nesnenin kendisine çekerler.” (Kant, 2010, p. 60)

Rengin sezgiyi harekete geçirmesiyle, öznde sezgisel algılamadan kaynaklanan bir durum meydana gelmektedir ve böylelikle özne, hissedilebilir bir türden nesnelere sezilenmektedir.

“Sezginin ampirik bilgisi, esas olarak duyu organlarının değişiklikleri olan duyumsamalar aracılığıyla verilir. Bu fiziksel durumlar renk gibi hissedilebilir özelliklerin temsillerine yol açar. Duyumsamalar ve onların ilgili özellikleri algılayıcılarda subjektif etkilerdir, çünkü onlar nesnelere olduğu kadar algılayıcıya ve algı koşullarına da bağlıdır.” (Buroker, 2006, p. 43)

Kant’ın görüşlerinde olduğu gibi, yalın rengin hissedilebilir bütünlüğüne ilişkin anlayışı, kendi görüşlerinde belirgin hale getiren G. W. Hegel’e göre, biçimci bir zeminde, “sanatın amacı kendisidir. Bir sanat eseri amacı kendisinde bulunan ve kendisi dışında bir şeye gönderimde bulunmayan bir bütündür.” (Altuğ, 2008, s. 15) Hegel, aynı zamanda, kendine özgü niteliğin, bütünsel rolü temellendiği kapsamda, araç belirliliğine ilişkin sanat düşüncesini, gökyüzüne özgü olan mavilik örneğini vererek vurgulamaktadır. O’na göre, gözümüz, mavi gökyüzüne, bir yüzey gibi direniş gösteremeyecek ve bir şekilde mavi gökyüzü “kendimizin içine dalabileceğimiz” bir şeye dönüşecektir. (Bernstein, 2006, s. 365)

Rengi sezgisel bağ içinde düşünen Hegel, hiçbir şeyle ilişkili olmayan yani sanat yapıtının bizzat kendisi olarak kendi biçimine sadık, saf görünüş olarak çıkarırsız, dolaysız kavramasının etkilerine de yönelmektedir. Sanat yapıtının sadece kendi görünüşünü sunan niteliği, Hegelci anlayışta onun güzelliğinden gelen özgürlüğü verir. Bu bakımdan, Altuğ’un (2008, s. 232–233) sözleriyle, güzel;

“Güzelin seyri özgürleştirici bir seyirdir. ... Sanatsal görüşün kör bir görünüş olmayıp görünüşe çıkan öz olması, sanatsal görünüşü “daha yüksek, daha derin bir anlam ve imleme sahip duyusal şekillenme yapar. Öyleki sanat eserinin dolaysız

biçimde seyrimize sunduğu şey bizi daima bu dolaysızlığın ötesindeki bir anlama götürür.”

Amaçlarından soyutlanmış bağımsız nesnenin bilinmesi için, özgür bir bilincin var olması gerekir, çünkü nesne tanımlanamaz oluşuyla algısal bir tepkiye sahiptir. Bilincin nesnenin tanımlanamaz algısıyla özgürleşmesi durumu, kendi yasalarıyla hareket etmesine olanak sağlar ve insanın deneyimler, düşünceler ve duygular bütünlüğünü etkinleştirerek onu tinselliğe ulaştırır. Tinselle geçiş düzenini, Steiner (1987, s. 23) şu şekilde açıklar: “bedeniyle doğanın yasalarına bağlıdır. Doğru düşünceye götüren yasaların zorunluluğunu ise özgür olarak görür ve kendisini belirlemelerini kabul eder. ... düşünce yasalarını ise kendisi geçerli kılar. Bu sayede kendini, bedeniyle olduğundan daha yüksek bir düzene bağlar. İşte bu düzen, tinseldir.” Tinsel olan, aynı zamanda “canlı örgenliğin düşünsel yanı”nı (Hançerlioğlu, 2008, s. 410) da dile getirir.

Bilincin nesneden gelen bilgileri tutarlı bir bütünlük içinde almasıyla yüksek bir kavrayış ya da içsel süreçlerini deneyimleyen düşünce hallerine ilişkin farklı bir yaklaşım getiren Maurice Merleau Ponty'dir. Ponty, özne ile nesnenin dolaylımsız birlikteliğinden gelen bilincin ruhsal durumlarından çok, bedensel durumlarına yönelmiştir. Bilinç bedenden ayrı değildir, fakat burada algılayan beden, nesneyle duyumsama yoluyla birleşerek bir yönelim gösterir. Bilinç ile kurulan ilişki bu yönelim sonucu olur. (Şahin, 2003, s. 81–83)

Ponty, öznenin bedeniyle, bilincinin ya da düşüncesinin arasındaki kesişimin bir içiçe geçmede yattığı görüşündedir. Ponty'nin özne-nesne ile kurulan ilişkide bilgi anlayışını nesneyle karşılaşan öznenin tamamıyla bir seyirci olarak konumlanmadan önce şeyler ile arasında kurulan bir bağı araştırır. “Görme Merleau Ponty'e göre, dokunmanın bir değişkesidir ... görme diğer tüm duyumlar arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir ve onlarla ilişkisi bir temellendirme ilişkisi olarak betimlenmişti.” (Gökyaran, 2003, s. 68)

Bahsi geçen bu durum bir bedenle şeyler arası bir geçişlik halidir ve bu geçişlik halini görünürlük hali vardır. Bu görünürlük tendir. Öznenin düşünceden önce bir anı olarak dünyada duruşu bu ten halini ortaya çıkarmıştır. Bu an öznenin deneyim sürecinde yaşamsal düğüm noktası olarak belirir. Özne kendi şahsi belirlenimleri dışında kalmış olarak dünya ile kurulan ilksel temasa odaklanılır. Ponty bu yolla öznenin nesneyle kurduğu bedensel bağ sayesinde doğal bir algı yakalar; bu bir tür,

aktüel deneyim olarak şeyleri olgusal olarak görmenin bakış açısıdır. “Algıda bir nesne görmek demek çoktan bir varlık yorumu ile bakmak demektir. Nesneyi yaşamsal kaygılardan bağımsız, saf bir bakışın betimsel nesnesi olarak görmektir” (Direk, 2003, s. 42) Ponty yaklaşımında ve bu yönlü öncel bir deneyim içinde şeyler bir kullanım eşyası olmaktan çok sadece nesnedir. Bir başak değişle öznenin nesneye karşı kullanacağı kontrol gücü sona erer. Böylelikle, beden görünürü algıladığında bakış görünürün dokunuşunda bir bağ kurar. Bu noktada, “dokunma özne-nesne ilişkisinin getirdiği çift kutupluluğu ve kesinliği sürekli olarak bozan geçişli bir haldir. ... bu ilksel sentez dünyayla ilişkisi yönelimsellikle kurulan bir bedenin bedensel hafızasına işaret eder” (Zengin, 2003, s. 142- 144)

Rollo May, tüm insanların parçası olarak evrensel sayılabilecek öznel ve nesnel kutupların karşılaşmasındaki dolaysız deneyimsel etkileşimlerden bahseder. Etkileşimin getirdiği karşılaşma deneyimlerinde, “karşılaşmanın yüksek bilinç halinden doğan”, “bizden yüksek bilinç yaşantısı talep eden” çeşitli durumlar ortaya çıkar. “Karşılaşmanın öz niteliği olarak nitelediğimiz bu yüksek bilinçlik öznel deneyim ve nesnel gerçeklik arasındaki ikiliğin aşılması”yla da, kişinin kendiyle veya dünyayla ve olguların durumuyla kurduğu bir bilme süreci öne çıkar. (May, 1987, s. 99 -103)

Psikolojide dolaysız deneyim, bir anlamda, basit bir durumdaki saf deneyimdir. “Saf deneyim, herhangi bir özgün konuyu sunmak ya da o konuya sahip olmak olarak tanımlanamaz.” (Morgenbesser and Dewey, 1977, p. 229) Bu dolaysız deneyim, öznenin estetik nesneye olan yönelimi içinde Arthur Schopenhauer tarafından da ele alındığı görülür. Schopenhauer estetik anlayışında deneysel dünya alışılmış düzenle alımlama anlayışından farklı bir anlama aşamasına yöneliktir. Schopenhaur, estetik nesnenin koşullu isteme halinden uzak olduğun da saf bir seyir hali sergileyeceğini düşünmüştür. Bu isteme halinden bağımsızlaşmış bir seyirdir ki bu seyir özneyi en nesnel bilgiye eriştirir. Dar bir süreçte de olsa isteme susturulmuştur. Öznenin şahsi arzuları ya da amaçları olmadan meydana gelen bu deneyim değeri, şeyler ebedi bir biçimde ya da oldukları haliyle ortaya çıktığı zaman açığa kavuşur. Öte yandan, istemenin askıda olması ile algılanan nesne, uzam, zaman ve nedensellikten saflaştırılmış olarak karşımıza çıkar. (Came, 2009, p. 95)

Hegel’in bilince yönelik yaklaşımında ise nesne ile ilgili dolaylı bir iletişim halinde bilinç geçirdiği aşamalar anlama yetisine bağlanır. Bu aşamada, bilinç nesneyi koşulsuz ve evrensel yapar. Anlama yetisi ile birlikte bilinç nesnenin dışından yani

duyusal özelliklerinden nesnenin içsel ilişkileriyle, kavranılır özellikleriyle bağlantıdadır. Bu süreç içinde, bilinç nesne ile olan koşulsuz iletişimde dolayumsuz birlik yakalar. Bu, Hegel düşüncesinde sonsuzluk içinden doğar. Sonsuzluk kavramı da, öznenin bilinçten bir öz-bilince geçiş hali olarak duyuyüstü bir nitelik arz eder. Buna göre, Hegel;

“Bilinç, nesnesi sonsuzluk olduğu için farklılığı ortadan kaldırır ve tamamıyla kendisi olur, ya da öz-bilinç olur. ... Öyleyse, anlama yetisinin tüm deneyimi boyunca bilinç, kendi devinimini deneyimlemektedir ve bu gerçek, sonsuzluk sayesinde bilince apaçık hale gelmiştir. Anlama yetisi, karşısında duran görüngü nesnesinin içine nüfuz etmeye, onun içyapısını bilmeye çalışır; böylece bilinç şu bildik görüngü perdesini aralama ve onu ardını görme şansına erişir; ancak perdenin ardında kendinden başka bir şey bulamaz. Bu bir çeşit, için içe bakışıdır.” (Uçar, 2008, s. 121)

Sonsuzluk, boşlukta kaçınılmaz olarak belirir. Boşluğun, bu açıdan, hiçbir şeyi ima etmese de, sonsuzluğu ve sınırsızlığı ima ettiği görülür. Boşluk, her şeyden önce mutlak bir hiçlik olmasıyla, hiçliğin içeriksiz bir boşluğu ya da bir tekdüzelik içindeki boşluğu durumundadır. Buna karşılık, sınırsızlığın kaynağı olan hiçlik de boşluğa doğru gidişi belirginleştirir. Boşluğun belirginleştiği boyutta, uzamsal ve zamansal özgürlüğe sonsuz bir nitelik kazandırılır ve böylece sınırsız ve sonsuz boşluk var olur. (Ryan, 2008) (<http://www.thelawofphysics.com/table-ofcontents/the-void>)

“Zamansız, uzamsız, öncesiz ve sonrası” (Morose, 2007, p. 255) sonsuzluğun görünen boşluğundaki bütünselliği içinde, mutlak olarak hiçlik kendisini var etmeye başlar. Giderek sonsuzluğun verili hale gelmesi, insan psikolojisindeki algısal tepkilere bağlanarak, sınırlı olan her şeyin kavranamaz, ölçülemez, sınırsız bir bağlamda alımlama ortaya çıkar. Böyle bir anlayış ile birlikte, Kant’ın sonsuzluğu da, duyuların sınırlarını zorlayıcı güce sahiptir. Kant bu gücün, öznenin dolaysız, algısal, estetik tepkilerini bir bütün olarak etkileyen yücelik kavramıyla birleştirir.

“Yücenin duygusunun duyusal olan açısından bütünüyle olumsuz olan böyle soyut bir sergileme türü yoluyla yitireceğinden tasalanmayabiliriz; çünkü imgelem yetisi, gerçi duyulurun ötesinde sarılabileceği hiçbir şey bulamasa da, gene de sınırlarının bu kaldırılışı yoluyla kendini sınırsız bulur; ve o yalıtılma öyleyse sonsuzun bir segilenişidir ki, hiç kuşkusuz tam bu nedenle hiçbir zaman salt olumsuz bir

sergilemeden başka bir şey olmaz, ve gene de ruhu genişletir. ... Eğer bu tasarımı onu duyulara salık verilebilen her şeyden yoksun bırakırsak, o zaman kendisinde soğuk, dirimsiz bir onaydan başka hiçbir şey taşımayacağından, devindirici hiçbir kuvvetinin ya da heyecanının olmayacağından korkmak bütünüyle yersiz bir kaygı olacaktır.” (Kant, 2006, s. 137)

Sınırsızlığın sunumu olarak yüce sonsuz görünümle ilgilidir. Buna göre, iki ayrı yüce vardır. Büyüklüğe ilişkin yüceye, uçsuz bucaksız okyanuslar, çöller, gökyüzü; buna karşın, güce ilişkin olan yüceye, fırtınalı engin bir deniz örnek verilebilir. Doğaya ait bu görünümle hiçbir ereğe bağlı olmayan yani kendi bağımsız varlığında biçime ait olan sanatla bağdaşır. Yücenin sanattaki açılımı güzellikle de bütünleşerek, sanatsal bir sergilenişin vurgusu göze çarpmaktadır. (Gasche, 2003, s. 9)

Yüce olan Kant’ın düşüncesinde sonsuzun tetiklediği korkuyu da harekete geçirir. İlk anda insanı saran bu korkuyu yenmek için, yüceyi bir kapasiteyi uyarır. Bu cevabı zihin vererek, ondan gelen bir tepkiyle korku deneyimlenmiş ve aşılmış olur. (Assiter, 2009, p. 71) Buna ek olarak, sınırsızlığın boşluğunda ya da hiçliğinde belirsiz kalan bir algı özneye mesafeli uzak bir tarafta durur. Çünkü bu, özneye bir görüş yokluğudur. Tedirginlik edici olması, tam olarak tanımlanan bir şey vermemesinden veya bir şeyle ilişkili olmamasından gelir. Buna göre, nesnel dünyanın görünümlelerinden arınan özne bir belirsizliğe düşecektir. Bu belirsizlik algılamanın zorunlu ve öngörüsül duyarlılık biçimi olan hiçliğin özneye doğrudan doğruya karşılaşmasından gelen tereddüt ile ilgilidir ki, Martin Heidegger’e göre bu duygunun, elinde sonunda alacağı şekil korkudur. Heidegger, hiçin bilinemeyeceğini fakat öznenin onunla kurulan bir bağlantı sonucu bir tecrübe yani deneyim edinebileceğini ve bu tecrübe temelinde yatan duygunun da korku olacağı görüşünü ortaya koymuştur. Wisser bu korku durumuna şöyle açıklık getirir:

“Bu öyle bir korkudur ki, bizi boğuntu içine sokar bizi sarsar ve tüm var olan ayaklarımızın altından kaybolur. Bu sarsıntıda hiçbir dayanağımız kalmaz. Tek kalan ve içimizi var olanın raydan çıkması esnasında kaplayan hiçtir. Bu hiçbir duygu olarak bizi sardığında, var olan açığa çıkar. Böyle bir korkula tanışmadan önce kabul ettiğimiz var olan, artık tüm yabancılığı ve açıklığı ile karşımızdadır. Var olanın örtüsü hiçin açığa çıkmasıyla kalkar. Varlık ve var olan bir birleriyle ilişkilerini, bu örtüyü kaldıran hiç aralığında insana gösterir.” (Wisser, 1991, s. 77)

Yücenin yoğunlaştırdığı korku duygusunu, sonsuzluğun zihnin boşluklarını dolduran bir eğilimine bağlayan Edmund Burke, bu duygunun bedensel etkilerinden de bahseder. Böylece, korku ile bedene bağlı mevcut fonksiyonların değişmesiyle ortaya çıkan bir ürperme ve dinginlik hali baş gösterir. (Burke, 2009, s. 114)

Burke'ün bir duygunun getirdiği etkiyle ilgili olan görüşleri, Edward Bullough'un estetik bir deneyimden gelen duyguyu psikolojik bir yaklaşım olarak mesafe ile tanımlayan görüşlerine yakındır. Bullough'un konuyla ilgili yaklaşımı "psikolojik mesafe" başlığına ilişkindir. Bullough çıkar gütmeyen estetik iletişimin, yaşanan deneyim yoluyla nasıl bilinebileceği üzerine eğilmiştir. Öznenin sanat yapıtıyla girdiği çıkarsız deneyim, psikolojik bir durumu ortaya koyar. Bu, sanat yapıtının ya da doğada sanat benzeri deneyimlerin içinde yer alabilecek, bir başka değişle yaşamın içinde barınan bir gözlem türüne bağlanabilecek psikolojik bir etkidir. Bullough;

"bunu denizdeki sis deneyimiyle karşılaştırır. Deneyim kendi içinde hoş olabilir. Kişinin duyuları keskinleşir, sis normal görüşü örter ve ürkütücü, sessiz bir dünya ortaya çıkar. Bullough'a göre bu durumda kişi normal tepkilerini veremez ve sisle özel bir ilişki kurulur; bu deneyim sonuçta normal dünyadakinden farklıdır. ... Bir yandan deneyim yoğunluğunu ve kişinin kendi farkındalığını yükseltir. Öte yandan, kişiyi kendi farkındalığını yitirecek ölçüde kimliğinden uzaklaştırır ve işin içine daha fazla girmesini sağlar. Tüm bunlar bireysel psikolojik durumların özelliği olarak kabul edilir. Böylece psikolojik mesafe bireysel deneyimin bir betimi olur."

(Townsend, 2002, s. 220–221)

III. BÖLÜM

III. 1. YALIN BİÇİM VE RENGİN SANATTA GÖRSEL OLARAK ALGILANMASI

III. 1. 1. Görsel Algı ve Yalnlık Faktörü

Algılamannın duyuşal bağlantısında temel işlevi üstlenen görsel algı, bilinç düzeyinin tepkilerinin % 80'den fazlasının belirleyicisidir. (Atalayer 1994 s. 31) Görsel algının yapı taşı olarak göz birinci adımda görmeyi ikinci adımda odaklanmayı üçüncüsünde ise ışığa tepkiyi ayarladığı bu safhada insan zekâsını da devreye sokar. Dış görselliğin algılanmasına en büyük etken olarak uyarıcılar ışığın etkisinden yararlanarak nesnelere ve niteliklerini görünür -ki bu en yalın etki bile olsa içinde rengi ve biçimi barındırır-

kılınır. Bu görünürlüğün ilk verileri basit ve yalındır. Bu basitlik ve yalınlık kendini karmaşık bir düzenleme veya örgütleme sürecinin içine bıraksa da insanın dış dünya görselliğiyle bağlantı kurma çabalarının içinde yatan yalınlaştırma çabaları bir duyarlılık yanı olarak insan zekâsının fonksiyonelliğine ilişkin bir işlev niteliğindedir. Bir başka taraftan insanın bu işlevi düşünce bağlantılarıyla geliştirebileceği üretken bir yapıya dönüştürmesi görme eylemi olarak bakışın açık yönüne dayandırılabilir. Görselliğini insanın bu yetilerine dayandırmış sanatsal üretimin kaynağı insanoğlunun başlangıçtan bu yana vazgeçemediği yalınlığın temellerine bağlı olarak yaşanabilecek bir deneyimin, düşünce süreçleri, algısal bağlantıyı ayrıcalıklı kıldırır.

İnsanlar kendilerini harekete geçirecek bir işletim için hazırlar ancak böyle bir işletimin gerçekleşmesi için ilk önce önemli bir etkene cevap vermeleri gerekmektedir. Bu etken “uyarılma” durumudur. İnsan, dış algısı ile olan bağlantısı sırasında etrafındaki bütün fiziksel etkenler tarafından devamlı “uyarılma” halindedir. (Corso, 1967, p. 25) Uyarılma durumunun gerçekleşmesi için etkili bir güce yani uyarıcıya ve de insanı harekete geçirmek zorunda bırakacak bir uyarıma ihtiyaç vardır. Uyarılma durumunda ortaya çıkan etkileşim veya değişim için sınırlandırılabilir bir dereceden söz etmek zordur. Dolayısıyla uyarılmanın şiddetini veya boyutunu saptama çalışmaları insanlarda harekete geçme işlemini tetikleyen bir faktörü göz önünde bulundurmıştır, uyarılmanın derecesini ölçmek için uyarandan yani “uyarıcı”dan faydalanmıştır. Uyarıcılar insanlarda tepkisel davranışlara neden olan güçten uyarıdan kaynaklanırlar. Bireyin ve dış dünya ile karşılıklı bir etkileşim olmasıyla başlayan, bir başka değişle çevreyle bağlantısını bütün duyu sistemleri yardımıyla gerçekleştirmesiyle çevresinden ulaşan ilk fiziksel uyarılar “görsel uyarılar”dır. (Morgan, 1965, p.134)

Görsel bir algılama sürecinin başlamasıyla göz uyarıcısının niteliklerine göre belirli tepkiler gösterir. Bu tepkiler anlık bir bağlantıda duyarlılık yanımızla ilgili olarak basit yani yalın biçimler, şekillendirilir. Bu içsel zorunlulukların üzerine kendi geçmiş deneyimlerimizle ardıl bir bağlantıdan önce bu biçimler yalın olarak (zihnimizde) ordadır. Bununla beraber, renkler de bu yalın algılamanın geçerliliğinden kaçamaz. Çünkü fizyolojide çevreye ilişkin olarak farklı renklerin çok sayıda göze düşen uyarının sadece tek bir renge dayanan algılaması gözde bulunan duyarlı birkaç tip alıcının saf ve temel alımıyla ilgilidir. Göz ve beyin arasında kurulan bağda insan dış dünya görünümleriyle ilgili ilk anlık bakışında yalın bir etki gücü olarak nesnenin katı biçimini

daha sonra onun niteliği olarak sayılabilecek renk lekeleri ya da ortaya çıkışlarıyla ilişkilidir. (Ayer vd., 1984, s.155-189)

İnsanın görsel algısının temelini kurduğu fiziksel çevrenin belirleyicisi olarak nesne, göze çeşitli dalga boylarında yani enerji olarak yansır. Enerjiler, sinyallerini beyine titreşim ve dalgalar olarak ileten elektromanyetik enerji insan zihninin derin noktalarına kadar inebilen özelliğiyle ayrıca incelenmiştir. Elektromanyetik dalgaların dağılımında adı geçen ilk maddelerden biri ışıktır. Işıktaki en basit manasıyla biçimi ve rengi oluşturan bir tür elektromanyetik enerjidir. Algılayıcı duyu alıcılarına ulaşan materyaller dönüştürücü bir sistem bir mekanizma içinde kimyasal ve elektriksel potansiyellere ya da formlara dönüşür. Bu dönüşüm biyokimyasaldır. (Akkın, 2009) (<http://med.ege.edu.tr/~ophthal/anatomi.html>)

İnsan dış dünya ile ilgili görünüm algısını ilk alımını fiziksel olarak bu elektromanyetik enerjilerden elde eder. Bundan sonraki görsel algı aşaması fizyolojik bir süreçten geçer bu aşamada nesneden gelen bilgi insanın tepkisine bağlı olarak bedensel olarak biyokimyasal bir değişimi yaşatırken bu olay neticesi beyinin ruhsal bileşenleri olarak düşünce ve duygular olarak belirir. Görsel iletişimin aşamalarını değerlendiren R. L. Solso insanın dış dünyaya yönelik görünümünden elde edilen görsel bilgiyi anlamak üç aşama ileri sürmüştür;

“Birincisi; görsel biliş (görmek ve anlamak), biçimlerin, renklerin, çizgilerin, zıtlıkların ve hareketin temel analizini içerir. Bu temeller, göze yerleşen çevresel (peripheral) sinir sistemi tarafından duyumsanırlar. Fiziksel enerji formundaki elektromanyetik sinyaller elektrokimyasal sinyallere dönüştürülerek daha ileri işlemler için doğrudan görsel kortekse geçirilirler.

İkincisi; ilkel bilgi, temel formlar olarak örgütlenir. Bu temel formlar bir dizi yüksek sıralı işlemler için temel oluştururlar (bir formun anlamını yorumlamak gibi) ve çoğunlukla önceki öğrenme ve yaşantılar olmaksızın algılanırlar. Bu temel formlara bir örnek şekil-zemin örüntüsüdür. Bu sayfadaki harfler şekil/ kâğıt zemindir.

Üçüncüsü; temel formlara uzun süreli bellekte depolanmış yığınlarca bilgiden oluşan çağrışımlarla anlam verilmesidir. Bilgiyi işleme modelinin son basamağı, bazen yüksek sıralı biliş diye de adlandırılır ve daha üstün değildir, ancak bir öncekinin sonucu olan bir olaydır, o da “düşük” basamaktır.” (Alpan, 2008, s. 86–87)

İnsanın bir nesne ile arasındaki bağlantıyı yapısal özelliklerine indirgemesi aşaması daha sonra kendinde önceden var olan geçmiş deneyimleri ile karşılaştırılacak aşamaya

geçmeden önceki anlık bir süreçtir. Bu anlık sürecin öne çıkardığı önemli noktaya eğilmek gerekirse; insanı sadece nesnenin kendi ile karşılaştırma tasaları, insanın bu anlık sürecine hitap edebilmelidir. Çünkü bu süreçte nesne hiçbir şeyle ilişkilendirilmemiş biçimsel olarak kendi yapısal görünümünün dışına çıkmamış bir yalınlıkta algılanmaktadır. Denebilir ki gözlemciğe geldiği varsayılan uyarılar sinir sistemine iletilerek nesnenin alındığı düşüncesinden hareketle böyle bir iletimi almanın ilk tercihi görünümü yalınlaştırmaktır. Böyle bir yalınlaştırmanın seçilmesi insanın nesnenin özüne yani yapısal özelliklerinin belirlenmesine ilişkin bir bilgiyle iletişim kurma isteğidir. Yani algılama durumu sadece geçmiş yaşantılarla kurduğumuz bağıntı sonucunda ortaya koyduğumuz bir anlamlandırma sürecinden ibaret değildir. Bir başka deyişle;

“... algılama, salt geçmişle ilgili değildir. Algılamada zorunlu olarak bir başlangıç noktası bulunması gerekmektedir. Gaetano Kanizsa’ya göre: Çevremizdeki nesnelere tanıyoruz. Çünkü bu nesnelere algısal güçler tarafından görme alanımıza giriyorlar. Fakat bu, deneyimlerimizden kaynaklanan bir algılama değildir; deneyimlerden bağımsız ve öncel olarak meydana gelir ve bu nesnelere deneyimlememizi sağlar.”
(Genç, 1990, s. 42–43)

Görme, görsel algısal bir eğilim olarak gözlenmiş nesnelere tanımak, onlar hakkında yeterli tepkiyi ortaya çıkarmak ve görsel unsurların akışından kullanılabilir bilgilere erişmeyi sağlar. Görme bakmanın anlamlı bir biçimi olarak görülebilir. Görme süreçlerinde algının temel görevi çevresel uyaranlara anlam verebilmek olarak kabul edilebilir. Görme ilk anda önsel süreçleri daha sonra ise yorumlama olarak bilgileri kullanma işleme süreçleri barındırır.

Günlük pratik görme süreçleri genellikle pek çok insan için izlenimleri veyahut görünümlerin verdiği duyu verilerinin zihinde bir karşılık bulması olarak değerlendirilebilir. Algısal yorumu oluşturan bu süreçte duyu verileri insanın beklenti ve ilgilerine yönelik olarak olumlu veya olumsuz tepkileri belirleyen öznel yani şahsi çıkarımlar oluşturur. İnsanın duyu yoldan alınarak algısına sunulmuş ham veriler, önceden öğrenilmiş ya da deneyimlenmiş geçmiş yaşantılardan oluşturulmuş bir bilgi deposu olarak hafızanın içinde birikmiş kavramlarla benzetilmesi, karşılaştırılması, ya da farkın çıkarsaması ile kodlanır. Buna bağlı olarak yeni bilgi çağrışım benzerliği olanla ilişkilendirilir. Geörga’ya göre, “müsait şartlarda hiç zorlanmadan algı hükmüne

karar verirken böyle bir düşünme sürecinin cereyan ettiğinin farkına varmayız ... Bir anda ve sanki hiçbir süreç geçmeden otomatik olarak meydana geliyor hissine kapılırız” (Özakpınar, 2000, s. 108) Buna karşın görsel algısal sürecin görünümünden edinilmiş veriler her zaman algının içinde elde bulunan hazır kalıplardan hareketle bir düşünmenin belirlenimine ayak uyduramaya bilirler bu yönde cereyan edecek algısal görsel bir sürecin etkenlerini ise Georgy şöyle belirler; “algı şartları biraz zorlaştırılır ve algı belirsizlikler içinde tereddütlü bir duruma sokulursa, düşünme sürecinin cereyan edişi bir ölçüde bilince yansır” (Özakpınar, 2000, s. 109)

Görsel algı bu belirlenmelere göre salt optik işlemlerin duyuşsal alımlanmasından ya da günlük pratik görsel algının alışıldık işleyişinden farklı bir tepki içerebileceği bir yönlere bağlanabilen kapasiteye sahiptir. Bu durumda, insanın görsel algısı dış dünya da görünümlele kurduğı ilişkiye göre farklılık gösterir.

Görsel algılama iki açıyla değerlendirilir. Bunlardan ilki kapalı görüş bir diğeri ise açık görüştür. Geçmişle bağlantı kurduğumuzda deneyimlerimiz, öğrendiklerimiz ile ilgili bir bilgi birikimine başvurmuş oluruz. Görmeyle ilgili olarak bilinen, -kendi zihnimizden geleni kullandığımız an’sal süreci ayrı tutarak- öğrendiklerimiz doğrultusunda geliştiğı yani çevreyle etkileşimimiz içinde görünenleri algılamayı gözümüzü daha önceden ne göreceğimizle ilgili güvenli bir bakış açısına uydurarak, belli bir kalıba sokulmuş, yerleşmiş, özgünlüğü olmayan, değişiklik göstermeyen, bilineni tekrarlayan, zorlayıcı olmayan rahat bir alıma ilişkindir. Bu yönlü görsel algılamaya kapalı görüş adı verilir. Düşünceyi zorlamayarak yaşamın içreğini atlayan böylelikle gerçeğı sınırlı bir alana düzenleyerek dağıtan kapalı görüşün aksine açık bakış ise daha geniş bir boyuttun sahibidir. Bu türlü bir algılama kapalı görüşün edilgen tavrından sıyrılmış olarak etkin bir biçimde kişinin görsel algısında kendini tam anlamıyla verdiğı bir yaratım süreciyle alakalıdır. (Hall, 1972, p. 52)

Eroğlu’na göre, (1995, s. 5) “insanın görme yeteneğı hem pasiftir hem aktiftir.” Buna göre, Roger Penrose da algıya böyle bir açıdan yaklaşmıştır. Pasif bir görsel alımda bilinç, bir kontrol sistemine sahip olmanın sadece edilgen bir parçasıdır, buna karşın özgür iradeyi harekette geçiren görme aktif bir eylemi belirler. (Penrose, 1989, p. 568–573) Algıya yönelik böyle bir yaklaşımı John Taylor ise bilincimizin işlenmemiş verileri kullanmayı seçen algısını pasif kısmı olarak nitelendirir. Beyni aktif görmeye başladığımızda ise algısal ya da bilişsel problemleri çözer, bunla beraber “kendi” deneyimini koyar. Beyin kendi kendine karar vererek kendine makul alanı seçer ve

izler. Bir başka yönden çalışan bellek belli aşamaya yükseldiğinde bilinç aktifleşerek kendinin bilincini oluşturur. Bu türden bir aşamada olaylarla bağlantılı belleklerin arka arkaya sıralanmasıyla oluşan var olan kayıtların deneyimlenmesi, kişiyi etkiler. (Taylor, 1999)

Görsel algı da görünüme ya da görüngüye bağlı duyumun etki verilerini alma eğiliminde, algılayan gözlenmiş olan karmaşıklıklardan sıyrılarak biçim arayan ve biçim dayatan bir zihin olarak yalınlaştırır ya da basitleştirir. Bu gözün algısıyla zihinsel bir dönüşümün ortak işleyişiyle gelen bir duyarlılık olarak saf bir iletişim olarak kolay derin kalıcı kavrama ve anlamayı sağlayabilirlik gösterir. Bu noktada, zihin net olanın açığa çıkması gözün ilgisini yöneltmesini kolaylaştıran bir eğilimdir. Zihnin görünüme bağlı yalınlaştırıcı algısı onun soyutlama kapasitesini uyarır nitelikte olduğu görülür. Böylece, anlam değerlerinin ve anlamın nesnelleşmesiyle ilgili biçim değerleri arasında yalın bir ilişki işlevsel bilmeyi yani yeteneği belli sonuçlar verecek yararlı şekilde kullanmayı etkin hale getirir. (Arnheim, 2009, s. 306 -310)

Yalınlık görünümün öğelerinin sayısı yerine yapısal görünümü olarak değişmeden kalabilen en basit biçim olarak nitelendirilir. (Genç, 1990, s. 50) Bu anlamda, yalınlık bir etki değeri olarak sunuma çıktığında görüngü değeri olarak bir bütünlük sergiler. Yalınlık, anlaşılabilir, kavranabilir bir bütün olarak, kolay ve derin algılanabilen iyi düzenlenmiş, kendine özgü düzene sahip kalıcı bir tasarımın unsurudur. Ayrıca, görsel iletişimde, yalın olan, algıya bağlanmış bir değer özelliği göstererek, estetiklik değeri olan arınmışlık sergiler.

““Yalınlık”, salt dış görünümü oluşturan öğeler arasında değil, görüngü ile içsel anlam-öz mesaj arasında da varolmalıdır. Bu eş zamanlı bir varlıklaşma değeridir. ... Yalın olan (süslü-püslü olmayan, bir düzen içeren, gerekliliği olan) estetik iletişimin nesnesi, kendini kolay okutturur. Kodlanmış mesajın, problemsiz çözümü, anlama-biçimin işlevsel uyumu, anlamayı-özümseyip, kavramayı hem hızlandırır, hem de derinleştirir.” (Atalayer, 1994, s. 121)

Bir soyutlama ya da sivilize etme olarak ilkel insanın mağara yüzeyine yaptığı çizimler aslında düzensiz bir şekilde yapılmamıştı. Bununla beraber, görünüm itibariyle işaretlerin düzgün olmasından hoşlanmaya başladıklarını fark etmişlerdi. Böylece, git gide düzenli aralıklarla paralel çizgiler atarak, görünümleri tekrarlayan gruplar olarak bir düzene kavuştururken basitliğin yalın bir kavrayışın sunumu ilk örneklerini

vermişlerdir. Karmaşadan uzak düzenli atılmış paralel zig zag, yatay-düşey, düz ya da kırık çizgiler olmak üzere renklerde taşın, yüzeyin yassılığını vurgulayarak basit bir görsel olarak yalınlık oluşturmuşlardır. Bu yalın görsellik bizi doğrudan etkiler. (Ozenfant, 2004, s. 172)

Paleolitik sanatın hayvan formları, yüksek estetik görünüş sunmalarının yanında genellikle yuvarlak, spiral, grid, gibi soyut şekillerle birlikte resmedilmişlerdir. (Resim 3.1.) İlkel dönemin sosyal yaşantısı içinde taş yüzeyin ötesinde bir anlama sahip olarak bu şekiller insan zihninde önsel bir varlık gösterirler ve bu da zihinsel sürecin bir başlangıcıdır. Bu anlamda, taş duvar, maddi ve yaşanan dünyalar arasındaki önemli bir sınırdaki kişisel etkileşimdeki gücü arayan ruhsal bir yer olarak belirir. Taşa karşı sanat yapıma noktasında ruhani bir iyileştirici pozisyonuna düşen taş yüzey, beynin hissettirdiği şeyi anlamaya ait olan görselliğin tasavvur edilmesini akla getirir. (Landscape-Perception, 2011) (<http://www.landscape-perception.com/archaeoacoustic>)



Resim 3.1. “Salamanter Mağarası Duvar Çizimi”, fotoğraf

İlkel dönemin mağarası Lascaux’u 1941’de ziyaret eden Picasso, insanlığın o günden bugüne hiçbir şey icat etmediğine ya da öğrenemediğine değinerek insan aklının son 200 yüzyılda o kadar değişmediğine dikkat çeker. Picasso aslında bu görüşüyle insan ruhunda değişmeden kalan duyarlılığa vurgu yapmıştır. (Spivey, 2005,

p. 24) Bu değişmeden kalan etki işlevsel olarak kullanılabilir bir yapıda da görülmüştür. Buna göre, Morriss-Kay (2009, p. 171) şu sözlere değinir: “yüksek paleolitik dönemden beri insan biyolojisi değişmemiştir ve eğer biz kendi kişisel ön yargılarımızdan en azından birazından kurtulmaya girişirsek resimlere zihnimizi açarsak bizimle konuşuyormuş gibi görünen görüntüsel anlamlar orijinal izleyiciyle ilgili taşıdıkları anlamıyla bize gelen anlamlarından çokta değişmeyecektir.” Bu bir izleyici için sübjektif bir his ile doğal gerçekliler arasındaki ayrımın bozulmasını amaçlan heyecan verici bir deneyimle ilgilidir. Bununla beraber, bu deneyimi başlatan duygu ise korku ve hayranlık ile karışık saygı durumu olarak değerlendirilir. (Morriss-Kay, 2009, p. 171)



Resim 3.2. “Garvas Mağarası Duvar Çizimi”, fotoğraf

Renksel yönden bu basitliği bağlı yalın sunumun ilkel örneklerinin yarısından çoğu tek renkliliğe sahip olarak yansımış; bu doğrultuda en çokta tercih edilen renkler olarak kırmızı, siyah, beyaz, turuncu olarak seçilmiştir. (Resim 3.2.) (UNESCO, 1999) (http://whc.unesco.org/archive/advisory_body_evaluation/985.pdf)

İnsana dair kalıcı bağlar, ikellikten bugüne kadar görünümlere yansımış duyarlılığın estetik etkilerin tepkileri evrensel sanatsal bir anlayışın izlerini taşıdığına yönelik bir izlenim doğurduğu söylenebilir. Şekiller doğrudan etkiyi yüzeysellik anlayışında sunmuş bunu renklerin saf kullanımı da destekleyici bir yön izlemiştir. Bu noktada şekillerin bir başka değişle biçimlerin ya da renklerin ve bunların yarattığı

uyumun “insanlarda bazı belli tepkilere davetiye çıkardığını ve her şeklin ve her rengin belli bir duyguyla bağlantılı olduğu” (Ozenfant, 2004, s. 173) belirimini incelemek bu noktada ortaya çıkmıştır.

III. 1. 2. Yalın Bir Algılamayla Biçim

Nesnel dünyaya ilişkin biçimleri bir düzen içinde görüp ayırımına varma yetisiyle, evrenin biçimsel bir alt yapıya dayanması bölünmez bir birliktelik içindedir. Doğadaki görünümlerin enerji dağılımına ilişkin görsel dönüşüm niteliklerinin veya alınan bir izlenimin bu enerjilere ait güçlerin dağılımında bir denge ya da izlenime ait bir simetri oluşturması nesnel dünyanın biçime dayalı olabilecek bir özüne ve içeriğine işaret edebilir. İzlenimlerin düzenlenebilir oluşu, parçaların bir araya getirilebilir bir kuruluşa yatkın oluşlarıyla bağlantılı olarak, bir bütün içinde görme çabasıyla ilişkilidir. Oluşturabilir olan kuruluş da yapıdır. Buna göre, yapı parçalarının birbirine göre dengede olmaları bir bütünlük olarak görülebilir. Zihnin bu bağlantıda, kendine özgü bir özelliği zorunlu olarak belirir. Bu özellik “beynin son derece kompleks – karmaşık bir yapı içinden bile en yalın ve en kararlı biçimi aramasıdır.” (Kalınkara, 2006, s. 25) Algılamının anlık ilişkisinde basit biçimler olarak indirgenen karmaşık yapı olası iletişimin güçlü bir bağının temelini atmaktadır. Genç’in aktarımıyla, “... görünümlerin bu tür arı görsel nitelikleri en güçlü olanlardır. Bizlere en derinden ve en dolaysız erişenler de işte bunlardır” (Genç, 1990, s. 55)

Biçim en genel tanımı içinde, “iki boyutlu düzenlerin elemanlarını ifade ederken” kullanılır. (Gökaydın, 2002, s. 89) Bu iki boyutluluk temelinde, biçimin düz bir yüzeyin niteliğiyle olan benzerliği önemlidir. Buna göre, bir nesnenin sınırlarının birleşmesiyle açığa çıkmış dışta kalan bir katman olarak da değerlendirilebilir. Bunun yanında, biçim kavramsal kullanımda form ve şekil ile aynı düşünülmektedir. Biçim üç boyutluluk durumu gösterdiğinde kütle ile ilişkilendirilir ancak bu türlü bir tanımlama daha çok form için geçerli olarak kullanılır. Şekil için ise genel düşünce, “şeklin, biçimin başlıca karakteristik tamamlayıcısı” olmasıdır. (Divanlıoğlu, 1997, s. 26) Biçim kendini en basit olarak gösterdiğinde yapısı itibariyle temel geometrik bir nitelik içindedir. Bu doğrultuda, üçgen, kare, daire olarak belirir. Bununla beraber, bir kütle olarak üç boyutlu bir hacmi belirten küp, küre ya da prizma form görüntüsünü yansıtır.

Dış dünya nesnelere yönelik öznel algılamının anlık sürecinde zihnin çok kez kullandığı ilk ele alınabilecek basit biçim çizgidir. Çünkü zihin nesnelere kesin

çizgiler kullanarak basitçe algılar ve bu bağlamda özü itibariyle çizgi inceltilmiş bir biçim olarak kendini ifade ederek algıyı şekillendirir. Kendi başına bir biçim olabileceği gibi sınırlandığı yerde bir biçimde oluşturabilir. (Ibrahim and Krawczyk, 2006, p. 4) (<http://www.cgg-journal.com/2006-2/02.htm>)

Uzunluğuna oranla, genişliği minimum olduğunda çizgi tek boyutlu bir elemandır. (Zelanski, 1984, p. 46) Uzaysal bir algılamanın yönlendiricisi olarak plastik yüzeyi zenginleştiren bir öge olarak kaligrafik kullanılan çizgi düz ve eğri olmak üzere ikiye ayrılır. Bir plastik eleman olarak tek çizgiyi algılamak bir takım duygulanmalarla ilgilidir. Buna göre, “Düz çizgi yalındır. Çünkü düz çizginin yönü tektir. Bu yön değişmeyen yöndür.” (Genç, 1990, s. 49) Daha çok devinimsizlik izlenimi veren düz çizgi durağandır. Ayrıca, naif olarak da adlandırılan bu çizgi rahatlık ve sükûnet etkisi uyandırmasıyla bilinir. Düz çizgi ufuk çizgisine düşey olarak yani dikine bir pozisyonda olursa durgun ve dengeli olarak statik bir etkidir. Yatay olarak algılanan düz çizgi ise sessizlik ve sağlamlık telkin eder. Atalayer, (1994, s. 149) düz çizgilerin statik etkisini, “sakin, durgun, sıcak, rüzgârsız bir havada her şey, her şey yatay-dikey olarak kımıltısızdır” cümleleriyle tanımlamıştır. Çizginin köşeli olanı ise diyagonaldır. Diyagonaller diğer çizgi türlerinin aksine aktif bir şekilde yönsel bir itme gücü barındırırlar.

Çizgi, uzamsal bir sınır içinde en boy bakımından zıtlık veya eşitlik teşkil eden iki boyutlu çizgisel biçimleri ifade etmesiyle bir yüzeysellik kazanır. Kendi oluşum kuralları tarafından belirlenmiş bir biçimin en dışta kalan kısmı, yüzey olarak tanımlanabilir. Bir başka deyişle, “... insanın algılamasında, nesnel dünya ile temasında nesnenin yapısı hakkında bilgi veren, nesne ile ilişki kurabilen en dış katmandır.” (Seylan, 2005, s. 119)

Algılamanın süreci içinden ayrılamayan kopamayan yalınlaştırma zihnin kendinden gelen bir yaratımla ilgilidir. Nesnelere bir bütün olarak algılama çabasında anlık bir belirim olarak yalın biçimler, tarihsel süreç içinde değişikliklere uyum göstererek değişen biçimlendirme etkinliğinin de temelini kurmuşlardır. Buna göre, “bir şeyin genel karakterinin önce algılandığı ortaya çıkmıştır. Nitekim, bir şeyin üçgen olarak algılanması bir kavramlaştırma ya da entelektüel soyutlama olmaktan çok yalın ve doğrudan algısal bir deneyimdir.” (Genç, 1990, s. 40) Bu noktadan hareketle, zihnin yalın biçim algılaması, uzaysal bir etki ile duyumsanan yüzeyleri sınırlayarak kavramanın böylelikle var olanın bilgisine ulaşmanın çabası olarak görülebilir. Göz

nesnenin, malzemesine, maddesine, enerjisine bakmaksızın yüzeylelerinin sınırları dahilinde algılar. Bir bakıma zihnin yalın biçimleri yatay ve düşey çizgilerden meydana gelen ve dörtkenara sahip kare veya dikdörtgen, ya da köşegenel biçimiyle üçgen gibi esas geometrik biçimlerdir. (Gürer, 1970, s. 58)

İki boyutlu çizgisel biçimlerin içinde sınırları, üç kenardan oluşarak en yalın kabul edilenlerinden biri üçgendir. Diyagonal çizgiyi birleştiren yatay çizgiyle üç kenarı olan bir şekildir.

Yüzeyini dörtkenarla bütünleştiren kare ve onun biçiminin basit bir varyasyonu sayılabilecek ama ondan farklı derecelere sahip olan dikdörtgen, köşe açıları dik açı olan paralel kenar olarak bilinen iki boyutlu yüzeyselliğe sahiptirler. Yüzeyselliğini dörtkenarla birleştiren ve “yatay ve dikey eksenleriyle simetrik bir düzen içeren, dört (ama eşit) açıyla bakışık olan, dört (ama eşit) kenarları ile yönsel uyum dönüşümü gösteren bir kare, bir üçgenden daha yalındır.” (Atalayer, 1994, s. 121) Açıların dik ve eşit oluşu bakımından kare biçimi dengeyi çağırıştırır. Kare veya dikdörtgen dört köşeden meydana gelen kavrayışlarında durağan bir biçim sergilerler; aynı zamanda, katılık ve eşitlik gösterirler.

Bir diğer basit geometrik biçim olan daire ise başlangıcı ve sonu olmayan, bütünlük göstererek sonsuzluk, birlik ve harmoni sunan bir halde enerji ve güce sahiptir.

Biçimsel görsel algı kendini bir bütün olarak ifade ederek anlam kazanır. Bir başka deyişle, kendini oluşturan parçaları zorunlu ve değişmeyen bir karaktere bağlamakla varlığını oluşturan bütünlüğü vurgulayabilmektir. Biçimsel bir düzeni, oluşturan birimlerin eşit düzenlemesinin dağılımı onu kendi varlık bütünlüğünün algısına daha kolay ulaştırabileceği bir iç kuruluşla yani yapıyla ilgilidir. Böyle bir algısal bütünün kendini ifade etmesi için en iyi yol olduğuna dikkat çeken anlayış *Gestalt biçim psikolojisi*dir.

III. 1. 2. 1. Biçim Psikolojisi Olarak Gestalt

Bir insanın bulunduğu noktada beliren genel görsel algılama alanından merkeze doğru hareket etmek koşuluyla git gide ortaya çıkan fiziksel varlık olan nesne renkten önce beliren bir yapıya sahiptir. Bunun nedeni “temelde nesnenin uzaysal yapısının analiziyle ilişkili olduğu düşünülen sinir yoluna” (Budak, 2009, s. 124) bağlanabilir. Bu duruma biçim akışı denir. Biçimin algılamada öne çıkarılabilir oluşu, bütünsel olarak tüm kısımlarını bir birim şeklinde algıladığımız, formu bir müddet sonra ayrıştırdığımız,

kısımlarına göre kavradığımız yetimizden gelir. Bu bakımdan, bütünü oluşturan parçalarla ilgili süreçler bütünün kendine özgü doğasıyla belirlendiği söylenebilir.

“Fizik açıdan, bilinç alanına geçen nesnelerin biçimlerini belirleyen kendi içsel yasalarıdır. Algılama açısından da biçimi oluşturan bağlam önemlidir. Bir kare formunu oluşturan birbirlerine 90 derece dik, dört köşeden ve dört eşit kenardan oluşmasıdır. Bu biçimi belirleyen, ona kare dedirten şey tamamen onun geometrisi, kuruluş yasalarıdır.” (Seylan, 2005, s. 125)

Bu düşüncenin kaynağı, 19. yy’da algılamanın temelini değiştirerek şeylerin genel olarak yani “kuvvetlerin bir bütün dağılımının ya da “alanların” dikkate alınması” (Fancher, 1990, s. 105) gerektiğini dile getiren bir teoridir. Diğer bir deyişle, Gestalt teorisidir. Bir bütünün algılanması onun en belirleyici niteliklerini kavranması ile başlatılan bir basite indirme çabasıyla ilişkilidir. Bu durumun tam karşılığı yalınlaştırma eğilimidir. Bu türlü bir algı bağlantısının alıcı duyu organı olan göz görmenin de ilk yapıtaşıdır. Algılamanın görmeyle ilgili temel kuralı “her hangi bir uyarıcı örüntüsü öyle bir biçimde görülmeye eğilimlidir ki, sonuçta ortaya çıkan şekil, verilen şartların izin verdiği en basit biçimdir.” (Genç, 1990, s. 46)

Gestalt psikologları göze ve görüneğe bağlı algısal neticeleri saptamaya çalışarak, algılama sürecinin yapısal ve şekilsel özelliklere yoğunlaşmışlardır. “Ezberlenmiş kavram ve öğrenilmiş yeteneklerden çok, bir oluşumu tüm saflığı içinde deneyerek deneyim sahibi olmaktan geçen” bir algılama yaklaşımı bu psikologların temelini oluşturmuştur. (Erder, 2009) (www.baskent.edu.tr/~gstmf/duyuru/gorseldeneyim.doc) Algı sürecinin beyini etkileyerek ne tür duyuları uyardığıyla ilgilenecek, insandaki biçime olan yönelimi beyin fonksiyonları üzerinden incelemişlerdir.

Bir nesnenin, iletmediği veriyi insan deneyiminde geçerli kılmak için algılanan görselliğin belli bir düzenini yani örüntüsünü oluşturmak önemlidir. Buna göre, ilgiyi nesnenin kendi varlık bütününe çevirme çabası, deneyimi, bütünü oluşturan parçaların kolay bir şekilde örgütleneceği düzenli verilmiş bir biçimle yüzleştirmelidir. Biçimle yüzleştirme durumunun Gestalt psikolojisinde kendini göstermesiyle, bütün taşımayan karmaşık bir yapının yitimi söz konusu olur. Ayrıntılar sonucunda bütünü algılayamayan bir deneyim yerine görsel bir alımın baş göstermesi, kendini oluşturan parçaları etkin bir deneyimde tanıtmış bir biçim algısını ortaya çıkarır. Buna göre, insan

yaşamının başlangıcında dış dünya ile olan ilişkisinde algısında belirlenebilen ilk şeyin biçim olduğu söylenebilir. Böylelikle, denilebilir ki;

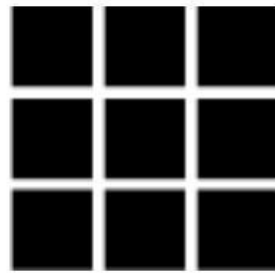
“Bir nesneyi algılamamızdaki ilk adım çoğu zaman onun biçimini belirleyen kenar çizgilerinin algılanmasıdır. Biçimlerin kenar çizgilerini tespit ederken bu çizgilerin o nesnede gerçekten mevcut olmadığını biliriz ... Gerçekte nesnelere, ilk anda dış ve kenar çizgileriyle algılanır. İşte o zaman nesneyi bütünüyle algıladığımızın farkında değilizdir.” (Lowry, 1972, s. 25–36)

Gestalt anlayışında özne ve nesne arasındaki birbiriyle olan bağlantının üzerinde durulmuş aralarındaki uyumsuzluğun giderilmesine çalışılmıştır. Yapılan çalışmalarda doğallık göz önünde bulundurulmuştur. Gestalt yaklaşımını temel aldığı kavram bütünlüktür. Bundan dolayıdır ki, ilk başta algılanan nesnenin bir bütün olarak görüldüğü ve bu anlayışın aslında duyuların önemli bir unsuru olduğu Gestaltçılar tarafından dile getirilir. Buna göre, algısal bütünlerin ilk yasası bütün, ölçülebilir sayılabilen nitelikler içeren ve parçalarını bir araya gelişinden ayrı tutularak sayılabilen bir önemi barındırır. İkinci yasa algısal bütünün iyi biçim anlayışını ya da geçerliliğini ve iyi biçimlerin de basit, simetrik vb halde olduklarını ileri sürer. (Piaget, 2007, s. 52)

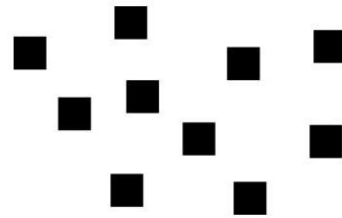
Gestalt psikologlarının öne sürdüğü kanıtlanmış kuramsal yasalar vardır. Uyarıcıların beyne ulaşmasıyla devreye giren zihin toplama ve yorumlama özelliği gereği uyarımları gruplandırır. Bu gruplama görsel algı organizasyonu olarak da tanımlanır. Bu gruplama bazı ilkelere bağlı kalarak yapılır bunlar; *bütünlük*, *yakınlık*, *süreklilik*, *benzerlik*, *basitlik/yalınlık* halinde meydana gelir. (Resim 3.3.)

Bütünlük görülen nesnelere algılanırken parça parça olarak değil de, bir bütün olarak algılanmasına algıda bütünlük denir. Örneğin, insan yüzü algılanırken tek tek göz burun ağız olarak görülmez bir bütün olarak algılanır. *Yakınlıkta* ise görülen herhangi bir görüntü de birbirine yakın bulunan uyarıcılar, algısal alana girmesiyle birlikte gruplandırılır. Bu duruma algılamada yakınlık ilkesi denir. Yakınlık ilkesine göre görsel bir alanda birbirine yakın olan nesnelere bir grup içinde algılanırken kendi başına duran ayırt edilerek algılanır. *Süreklilik*, algılanan bir alanın içindeki birimlerin düzenli bir biçimde birbirini takip ederek gelişmesiyle elde edilen algılanış biçimidir. Buna göre, algısal alanımızda bulunan ve aynı yönde giden birimler birbirleriyle ilişkili görünürler. (Cüceloğlu, 2006, s. 124) *Benzerlik* görüntünün algılanmasıyla elde edilen benzer biçimlerin ya da renklerin gruplandırılarak algılanması olayıdır. (Bilge, 2006, s. 230)

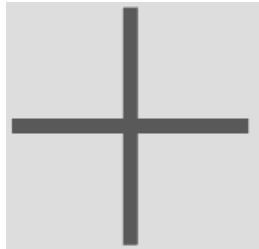
Birimler birbirlerine olan benzerlikleri ile algılanırken bir bütünlük elde ederler. Gestalt varsayımlarından biri olan *basitlik/yalınlık* ilkesi gereğince algı, uyarının mümkün olabilecek en basit yorumlarına cevap verir. Basitlik algılayanın net kavranılabilir örüntü ve anlam arasındaki haberleşme/anlaşma olarak kolay etki düzenidir. Ayrıca, basitlik simetri ve düzen eğiliminde içerdiğinde iyi düzenlenmiş bir şekil yani iyi şekil olarak belirir. (Gürer, 1970, s. 25)



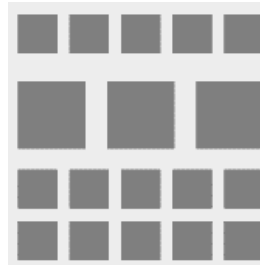
Bütünlük



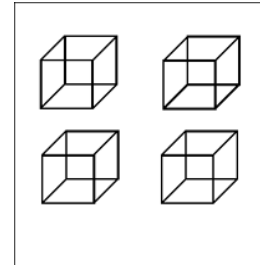
Yakınlık



Süreklilik



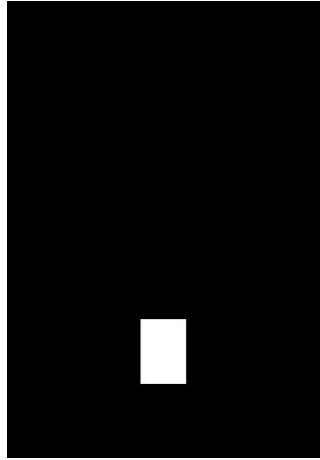
Benzerlik



Basitlik

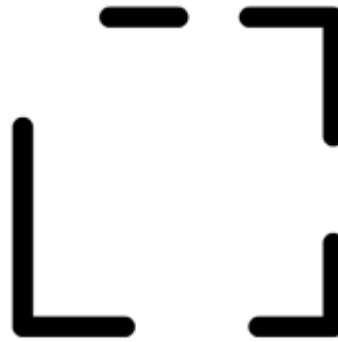
Resim 3.3. "Gestalt'ta iyi biçimin özellikleri"

Algılamada organize etmede nesnelerin üzerinde veya içinde buldukları ortamdan ayırt edilerek algılanmasına *şekil-zemin* algılaması denir. Gestalt kuramına duyumun en yalın olanı bile yalnızca bir zemin üzerinde belirmediği zaman algılanır. Örneğin, siyah bir zemin üzerinde konulacak beyaz bir şekil artık kendi başına anlamsal bir ifade taşıyan bir yapıdır ve bağıntıdır. (Resim 3.4.)



Resim 3.4. "Gestalt'ta Şekil-Zemin İlişkisi"

Tamamlama bir nesnenin bütünün görülmemesine karşılık eksiklerinin tam olarak algılanmasına denir. Gestalt algılama kuramına göre algılanmakta olan nesnelerin tamamlanmamış bölük pörçük duyuları tamamlanır. (Resim 3.5.)



Resim 3.5. "Gestalt'ta Algısal gruplama (örgütlenme)"

Gestalt psikolojisinin kurucularından Wolfgang Köhler'in bakış açısına göre "insanların kendi yaşantılarını kendilerinin düzenlediğine ve kendi yaşamlarına kendilerinin anlam kattığına" ilişkin bir inanç oluşmuştur. Bu noktada, yaratıcı dönüştürücü bir an kavramı ortaya çıkar. Bu fizik ile sinir fizyolojisinin ortak birleşimi gibidir. Köhler'in yaklaşımında, beynin kendisi elektrik yükleri yayan ve işlemde geçen fiziksel sistem olarak ele alınır. Böylelikle, Köhler ruhsal alan süreçleriyle elektromanyetik kuvvet alanları arasında paralellik kurarak ruhsal süreçlerin alandaki

etkileşimlere bağlı olduğu yaklaşımı içindedir. (Fancher, 1990, s. 105) Bu durum görsel gerilim ya da görsel algısal güç olarak değerlendirilebilir. Bir başka deyişle, algının oluşumu sadece öznel deneyim değil çevrenin fiziksel yaydığı enerjilerle ilgilidir. Hem fiziksel görsel hem de psikolojik bir deneyim olarak bu süreçte izleyicinin duyumsal verileri beyne ulaştığında sinirsel dürtülerimiz ile itici ve çekici olarak alansal bir kuvvet içinde kabul edilir. Gürer'e göre, (1970, s. 22) “fizyolojik ipuçları, gözlerin yapısına ve hareketlerine bağlıdır. Psikolojik olanlar ise görme imajının bazı yönleri hakkında yaptığımız tefsire bağlıdır.” Buna göre, nesnenin sinir sistemine gönderdiği düşünülen uyarılar gözlemciyi yönlendirir. Ama bu uyarılar geometrik ya da teknik özellikler tarafından değil görünüm örüntüsüyle ilgili görsel gerilim ya da hareketli hareketsizliği ile ilgili; bir başka deyişle, güç, yer ve dağılımla ilgilidir. (Genç, 1990, s. 129)

Gözün hareketliliği, görsel gerilimler veya güçler fizyolojik işlemin bilinçli tepkisi olarak görülebilir. Buna göre;

“... Biçim ve rengin geometrik modelinden önce, okuyucunun kısmen bilincinde olan, düzenleyici kuvvetler sonucu meydana gelen modeldir. Yani görsel algıdaki düzen elemanlar arasındaki ilişkiler bütünüdür. Gestalt psikologları bu ilişkinin sürekli insan beyni tarafından arandığını ve bir içgüdü olması nedeniyle gerekli olduğunu vurgulamışlardır. Beyin hangi organizasyonlarda hangi kavramlara dayanarak bütünsel bir ilişki aramaktadır sorusunu Wertheimer gözle gruplama kurallarıyla yanıtlar. Boyutsal ilişkiler, biçimsel ilişkiler, yön ilişkileri, simetriği tercihi, iyi şekil tercihi, şekil tamamlama, renk ve parlaklık” (Yüksel, 2002, s. 181)

Görsel odağımız, bakmanın netlenip yoğunlaşması ilişkisine bağlıdır. Bu bir dikkat yoğunlaşması ya da gözlemcinin gözünü yönlendirme çabası olarak da düşünülebilir. (Atalayer, 1994, s. 45) Bunun için gözün dikkate değer uyarıcı ve titreşimlere kaydırılmasında en büyük etken renktir. “Renk, açıklık-koyuluk, uzaklık yakınlık ve konum” itibarıyla etkilidir. (Becer, 1997, s. 70) Aynı zamanda, rengin parlaklığı da gestalt psikologları tarafından gözün alan üzerinde yönlendirilmesinde büyük bir etken olarak görülmüştür. (Gürer, 1970, s. 49)

Rengin gestalt psikolojisi dahilinde incelenmesinde, görsel algılamaya getirdiği bahsedilmeye değer düşünülen bir etkisi de, bugünün sanatçıları ve psikologları için önemlidir. Bu etki, psikolog olan Wolfgang Metzger tarafından 1930'larda, ganzfeld

etkisi veya deneyimi olarak adlandırıldığında, bireylerin belirlenmiş bir oda içinde, duyu yoksunluğuna sahip bir şekilde zihinsel tepkimelerinin nasıl ortaya çıkacağını ya da işleyeceğini araştırmak için belirlenmiştir. “Tüm alan” (complete field) olarak lanse edilen ganzfeld durumunda, bireyler hiçbir özelliği olmayan, uniform, monokrom renk alan veya tek bir algısal çevre içine derinlemesine sokularak, psişik sinyallerin harekete geçirilmesi ve böylece, zihinsel sürecin meditasyona benzer bir şekilde rahatlatıcı, hafif bir boşluğa sürüklenişi görülmektedir. (Herbert, 1998, p. 12)

III. 1. 3. Rengin Doğası ve Algılanmasındaki Yalınlık

İnsanın gözüne görünen dış dünya görünüşleriyle kurduğu ilgide renk kendini her zaman hissettirir durumda olduğu söylenebilir. Rengin kendini hissettirebilmesi ise ışık sayesinde olabilmektedir. Yaşam içerisinde renkle kurulan iletişim onu görmenin bir sonucu olarak değil bir görünüşe bağlı özelliği akla getirerek, nesneye bakmanın bir neticesiyle gerçekleştiği düşünülebilir. Renk, yalın algının görsel boyutuyla ilgili değerlendirildiğinde görünümü belirleyen etki çok renkli görüntülerin veya sunumlarının aksine bir bütünü verir veya yekparedir. Bununla beraber, rengin yalınlığı görünümün bütünlüğünü tekliğinden alır. Böylece, rengin tekliği kendini, ayrı ayrı şeylerin değil tek bir bütünün görünümü olarak bağımsız kılmış soyutlamıştır. Renge sadece bakmakla kalmamak, onu gözün hareketini ve dikkatini yönlendirebilen doğal bir etki olarak duyumsal ve bu duyumsallığın etkinliğine işlevsel ruhsal bir bakış vermek ise psikolojik olarak karşımıza çıkar.

Renk görsel estetik bir veri olarak, duygusal ifade, sembolik içerik, gerçekçi anlatımla karşımıza çıkabildiği izlenim etkisi olarak algısal sunumu yönünden ele alınmış olabilir. (LeClair, 1991, p. 15) Renk algısal bir bakışın içinde değerlendirildiğinde dış dünyanın nesnelere ya da görünüşlerinden alınan duyusal bir veriyi alan sinirsel bağın beyinin ruhsal süreçlerinde yorumlanmasından gelen deneysel etki kaynağıdır. Rengi genel bir yaklaşım altında değerlendirirsek Berger (2009, s. 17) renk için şu ifadeleri kullanmıştır:

“İnsan gözü için, görünür olan her şeyin bir rengi vardır. Kör olanların bile renkli rüyalar görüyor olası mümkün. Renk, optik bir olgu olarak var olur; aynı zamanda da insan muhayyilesinde kendisi için hazır bekleyen yeri vardır. Şüphesiz doğadaki renkler görülmek için vardır.”

Psiko-fiziksel bir doğa oluşumu olarak renk gözün çevreden aldığı ışınlar neticesiyle belirir. Bu ışınlar hem bir ışık kaynağından hem de ışık kaynağıyla ilgili ışığı yansıtan bir yüzeyden alınır. Günlük hayatta insan bakışı rengi renk olarak almaktan ziyade nesnelere nesnel bir niteliği olarak algılamak sürekli algılayana eşlik eden bir alışkanlıktır. Rengin algılanışı öğrendiklerimiz ve bildiklerimiz doğrultusunda geliştiği için çoğu zaman gün içerisinde değişen ışık şartlarında aynı kalmayan bir nesnenin rengi hep aynı renk değerinde görülür ve değerlendirilir. Bu olay renk değişmezliği olarak adlandırılır. Renk günlük yaşantıda bir nesne veya görünümün niteliği olmaktan çokta sıyrılamamıştır;

“Nesneyi algıladığımız zaman ereksellikte hiç ilgisiz görünen nitelikleri de algıladığımız böylece onun bir olabilir etkiler kaynağı değil de kendi başına varlık olan bir nesne olduğunu sandığımız düşünülebilir. ... İnsan nesne olarak gördüğü bir etki kaynağını modelini zihinde kurmak zorundadır. İşte renk görsel deneylerinin temelini oluşturan renkler bu modelin yapı gereçleridir. (Ayer vd., 1984, s. 205)

Renk böylece, günlük yaşantı algısında edilgin bir etkide belirmediği söylenebilir. Oysa renk kendi doğal yapısı içinde daha bağımsız bir tarafa dayanabilir. Renk nesnelere bağlı bir nitelik olmak dışında bir kendi başına bir olgu olarak görülebilir. Bu doğrultuda, renk sadece fiziksel olarak yani dalga boyu olarak gözü etkileyen nesne niteliği olmaktan zihinde kendi kendine belirebilen bir öznel bir his oluşumuna ait olabilir. Kılıç’a göre, (2000, s. 30) “Fiziksel olarak renkleri gözümüzle görürüz, gözümüz kapalı iken renkleri bilişsel olarak algılamamız da söz konusudur. ... İnsan gözü kapalıyken de zihninde renkleri çok berrak” görebilmektedir. Bu yön, rengin bağımsız ve ruhsal yönüne bağlanabilen farklı bir bakış açısıdır. Rengin kendi doğası olduğu düşüncesini destekler niteliktedir.

Kendine ait bir değeri temsil ettiğinde renk aslında fiziksel bir somutluk taşımaz. Bu doğrultuda, durağan ya da değişmeyen bir yapı değil değişken bir etkidedir. Bu durum onun ışık koşulları altında beliren yapısından yani ışığın sürekli olarak kalıcı olmayan şiddetinden ayrıca bu duruma bağlanmakla beraber, nesnenin yerleşim koşullarının yüzeylerin değişik yansımalarına yol açmasından kaynaklandığı söylenebilir.

Bir başka değişle, rengin fiziksel varlığı bu sabitliğini koruyamaz oluşu bu etmenlere dayanabilir.

Kendi başına bağımsızlaşmış bir yapıda fiziksel bir etki olarak renk, yalnızca gözün duyarlı hareketiyle kendini öznel yargılardan kurtarmış olarak bir şeye bağlanamayan veya sabitlenemeyen özgür doğasının kavrayışına ait görülebilir. Kandinsky'nin tabiriyle "tek başına duran, soyutlanmış" bir renk yalındır. Tek, yalın renk ise terimsel olarak monokromatik olandır. "Monokromatik kelimesi rengin yapısını ifade eder – mono (tek) ve kromatik (renk yoğunluğu). Tek rengi temel alır." (Kalınkara, 2006, s. 75) Rengi algılamanın onun doğasına ait değerleri açığa çıkaracağı görünüm, tek bir rengin yalın ve baskın olarak kullanıldığı, kendini bütünsel olarak veyahut birlik olarak dağıttığı sunumlarda belirebilir. Biçimlerin netliğini bu sayede azaltarak bir atmosfer meydana getirir. Bu yalınlığın ya da tekliğin atmosferidir. Bu atmosfer gözlemcinin duyumsal süreçlerine doğrudan bir kavrayışla, belirlenebilecek ruhsal süreçleri de içerebilir görülmektedir.

Böyle bir anlayışın Uzakdoğu resminin etkin sunumlarında ortaya çıktığı söylenebilir. Monokromun ilk efendisi (the first master of monochrome) (Keswick, 2003, p. 104) olarak lanse edilen Uzakdoğu resimleri, yalın bir anlatım gücüne başvurur. Bu resimler, tek renkliliğin görsel olarak görünmeyeni ortaya çıkarma eğilimini, Uzakdoğu sanatının ve kültürünün en temel malzemesi olan ipek yüzeylerde anlam kazanmasını sağlamış ve bu ipek yüzey parlak ve böylece, boş haliyle bile bir resim yüzeyindeki fırça darbesinden daha değerli hale gelmiştir.

"Belki bin fırça vuruşuyla betimlenemeyecek, ama doğru birkaç yalın fırça vuruşuyla yakalanabilecek şeyler vardır. O zaman bunun adı tam anlamıyla görünmeyeni görünür kılmak olur. ... i tao pi pu tao - Düşünce varsa eğer, fırça daha az çalışabilir.

Çin sanatının görece olarak sınırlı, kaligrafiye çok yakın görsel dağarcığı ile, imgeyi yansıtmayla tamamlaması için izleyiciye yönelme yolundaki güçlü eğilim arasında büyük olasılıkla bir neden- sonuç bağlantısı bulunmaktadır. Parlak ipeğin boş yüzeyi, üstündeki fırça vuruşları kadar resmin bir parçasıydı." (Gombrich, 1992, s. 204–205)

Uzakdoğu resmi içinde Çin resim sanatı renklerini algılayanın bakışına sunarken, yüzeyi saran yoğun bir atmosfer havasından kaynaklanan şiirsel bir eylemi tetikleyen oluşumlara izin verir nitelikte olduğu söylenebilir.

“Çin sanatında önemli olan, ne zamana direnebilecek resimler oluşturmaktı, ne de somut anlatıyı gerçekleştirmektir; bu kültürde en iyi biçimde “şiiresel uyanış” diye adlandırılabilen bir konum amaçlanmıştı. Bu bağlamda, Çin sanatçısının rolü, hala hep dağları, ağaçları ya da çiçekleri “yaratana” kişinin rolüdür. Çinli sanatçı bunları, özlerinin gizini çözmüş olduğu için, neredeyse sihirli bir biçimde ortaya çıkarabilir; ama bu işi, Çinlilerin evrenin doğasına ilişkin düşüncelerinden kaynaklanma bir atmosferi saptama ya da uyandırma amacıyla yapar.” (Gombrich, 1992, s. 155)

Uzakdoğu resimlerinin algılayıcının bakışını içine çeken ruhsal etkisi, şiiresel uyanıştan kaynaklanmakla birlikte, bu yönlü bir uyanışın da temelini hazırlayan puslu bir atmosfer büyüsel düzenidir. Bu görüntünün altında doğu dinlerine özgü düşünce biçimleri yatmaktadır.

“Doğu dinlerine göre, doğru tarzda bir meditasyondan daha önemli hiçbir şey olamazdı. Meditasyon aynı kutsal gerçeği saatlerce düşünüp, uzun uzun zihinde tartmak ve sonunda zihindeki bir fikirde sabitleşip, onu hiç zihinden çıkarmadan her yönüyle irdelemektir. ... Sanatçıların ipek rulolar üzerine yaptıkları resimler değerli kutularda saklı tutuluyor ve ancak artık hiç direnç göstermeyen bir ruh dinginliği anında, sanki bir şiir kitabı gibi açılı, güzel bir dize tekrar okunmuşçasına bakılıp derin düşünceye dalmak için çıkarılıyordu.” (Gombrich, 1999, s. 150)



Resim 3.6. Xia Gui, “Untitled”, Southern Song Dynasty,
22.5 x 25.4 cm, Tokyo National Museum

Derin bir düşünce haliyle ilgili puslu atmosfer biçimlere netliğini kaybettirir ve uzaklık etkisini harekete geçirir. Bu anlamda, yüzeyi saran belirsiz bir etki algılayanın ruhuna hitap eden bir başka etkendir. Çin sanatında Song ve Ming dönemlerinde (Resim 3.6., 3.7.) böyle bir etki derin bir sessizliğin içinden gelebilecek düşünce dalışına davet edecek niteliktedir.

“Song ve Ming dönemlerinin büyük Çin resim sanatı, (ve yapıtları günümüze dek puslu bir peyzaj içinde sessiz akan bir ırmak boyunca uzayıp giden bir ağacı ve sonra uzakta sisli bir dağ sırasını yeniden sunmaktadır.) “doğal” şiirsel eylemini - kendini derinlerdeki çocukluğuna doğru götürerek- belirsizleşen sisle boyar.” (Weber, 1994, s. 113)



Resim 3.7. Ma Yuan, “Pine studio under moonlight”, 25.5 x 26.5 cm

III. 1. 3. 1. Yalnız Rengin Algılanmasına Yönelik Teorik Yaklaşımlar

Tarihsel bir süreci içine alarak günümüze kadar rengi algılamak ilgi çekiciliğini hep korumuştur. Dolayısıyla, bilimsel olarak renk üzerine yapılmış çalışmaların birçoğu algısal bağlantı üzerine idi. Tarih içinde renkleri algılamayı teorik yaklaşımlar içine yerleştiren birçok düşünür ya da filozof karşımıza çıksa da, 17.yy.la birlikte iki isim kendinden sonraki gerek bilimsel çalışmaları gerekse rengi düşüncelerinin ve yapıtlarının parçası yapan sanatçıları ve onların da konuya ilişkin çalışmalarını da etkileyecekti. Böylece, çok yönlü bir gelişim kaydeden rengin algılanmasına yönelik çalışmalar modern dönemde sadece bilim alanının da değil sanat alanında da kendini kanıtlamıştı. Rengi birçok teorik yaklaşım içine yerleştiren bu gelişim sürecinin

aşamaları sırasında, algılanmasında ışığın önemi belirlenmiş olmakla birlikte, ışık olarak renk ve bir yüzeye ait olarak rengin farklı yasalar altında değerlendirilmesi gerektiği sonucu da elde edilmiştir.

Rengin niteliklerine ilişkin olarak algılamada ortak bir payda için birçok renk sıralama sistemi geliştirilmiştir. Bunlardan birkaçı fiziksel yasalara tabi tutularak nesnel ölçümler neticesinde ortaya çıkmış sistemlerdir. Bu tür sistemler ışığı bir fenomen olarak ele alarak rengi incelemiştirlerdir. (Judd et al, 1975, p. 244) Diğer bir kaç renk karışımıyla ilgili veya karşıt renkler göz önüne tutularak ortaya konmuştur. Boya karışım sistemleri olarak görülen renk bilimi pigment ve boyaların moleküler yapıları içinde kimyasal tarafıyla ele alır. Bununla beraber, sadece boya maddesinin karışımından elde edilen değişim oranları değil renk karışımlarının sıralandığı düzen sistemi olarak fiziksel ölçümlere tabidir. (Evans, 1970, p. 216) Bir başka özellik içeren renk sistemleri ise renk görünüm sistemleri olarak incelemek mümkündür. Işığın ve rengin göz ve beyin arasındaki etkileşimine yönelik olarak fizyolojiyle bağlantı kuran, bu anlayışta, hazırlanan sistemler renk algılamasına dayanan öznel yorumlara kalmıştır. Bununla beraber, bu sistem dışında renklerin ruhsal yönden yarattığı etkilerin psikolojik bakımdan araştırılmasını yapan sistemlerde görülebilir. (Itten, 1960, p. 12) Konu kapsamında değerlendirilecek teorik yaklaşımların bir kısmı, ışığın doğrudan ya da bir kaynaktan yansmasıyla yüklendiği renksel niteliklerin algılanması, yüzey renkleri ve doğurduğu duyulanmalarla yarattığı fiziksel ve psikolojik algılama biçimini yansıtan renk görünüm sistemleridir (color appearance system). Bütün bu renk sistemlerinin gelişimi içinde adı geçen Aristo, Da Vinci, Newton, Goethe-Runge, Maxwell, Munsell ve CIE, Itten, Albers ve Katz geliştirdikleri farklı teorik yaklaşımlarla hem rengin fiziksel haline hem de algısal durumuna ilişkin koşulları oluşturmuşlardır.

Gelişim süreci içinde rengin algılanması üzerine yürütülen ilk teorik yaklaşımlar, rengin bir doğa olayına ait olarak yani dış gerçekliğe bağlı kalarak gelişen ya da etrafımızdaki dünyada bulunan bir nesneye bağlanabilinerek edinilen bir olay olarak görmüştür. Renk algısını belirleyen ışıkla ilgili olarak üzerinde durulabilecek ilk yaklaşımı ortaya koyan Aristoteles'dir. Aristo ışığın, göz ve bir nesneye ait yüzey rengi arasındaki bağlantısı sırasında saydam bir ortam olduğu görüşündedir. Aristo'ya göre, yedi temel renk mevcuttur. Bunlar açıktan koyuya doğru beyaz, sarı, kırmızı, mor yeşil, mavi ve siyahtır. Siyahın ve beyazın ana renkler içinde yer alması kendi dönemine ait geçerliliği olan bir felsefi düşünceden doğmuştur. Bu düşünce açık renkteki nesnelere

aydınlık kavramı içinde beyaz renkle koyu renkli nesnelerin karanlık kavramı içinde siyah renkle ilgili olan tasviriydi. Aristo'nun aydınlıktan karanlığa doğru sıraladığı bu renk dizimi, doğanın her yerinde rastlanabilinecek açık koyu zıtlıklarını da niteleyen bir anlayışın ifadesiydi. Aristo'nun ardından uzun dönem sonra beyazı ve siyahı temel renkler içine dahil edecek olan Leonardo da Vinci'dir. Rengin algılanmasında sayısal değerlere başvuran, bilimsel, fizikle ilgili olan ve özellikle ışığın bir bölümünü ya da tümünü yansıtma özelliğini vurgulayan sistem ilk olarak Leonardo Da Vinci tarafından uygulanmaya başlandı. Leonardo da Vinci ana renkleri bir düz çizgi üzerindeki yeşil, sarı, mavi, kırmızı, beyaz, siyah renkler olarak tanımladıklarının içine siyah ve beyazı da eklemiş, tamamlayıcı kontrast olarak tanınan fenomeni gözlemlemiştir. Da Vinci, renk birleşimlerinin optik etkilerin inceleyerek, perspektif ve ışık-gölge etkilerini belirlemiştir. (Yılmaz, 2009, s. 80–81)

Leonardo'dan iki yüzyıl sonra geliştirdiği sistemle modern fiziğin yolunu açacak ışık ve renk üzerine yapılmış en yetkin bilimsel inceleme 17 y.y. da Isaac Newton'dan gelmiştir. Newton'la beraber, günümüze kadar gelmiş olan güneş ışığının gökkuşağı renklerinden meydana geldiğine dair yapılmış ilk bilimsel inceleme ortaya çıkmıştır. Gerçek anlamda bir renk teorisi olarak değerlendirilen Newton'un renk sistemi, güneş ışığının dalga boyları ve kırılma noktasını inceleyip malzemesi cam olan prizmadan geçirerek farklı sonsuz sayıda renklerden oluşan bir ışık bandına (tayf) dönüştüğünü bulmuştur. Böylece, tayflardan oluşturduğu renklerin birleşmesiyle oluşturduğu ilk renk çemberini ortaya çıkarmıştır. Buna göre, Newton'un anlayışında temel renkler, kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, indigo (çivit mavi) ve mordur. Bunlar aynı zamanda, gökkuşağının renklerini oluştururlar. Newton için, temel renkler içine girmiş olan mavi ve morun arasında kalan görsel yoğunluk dikkat çekiciydi. Newton'a göre, bir nesneye ışık tutulduğunda nesneden yansıyan ışınlar renkli değillerdir ve aslında renkler onu gözlemleyen kişinin gözünde oluşmuşlardır. Güneşten gelen ışınları algılayan kişi ona gelen ışığa uyum sağlar. (Tufan, 2002, s. 71) Newton'u teorisi prizmadan çıkan her bir ayrı ışığın farklı bir rengini birleştirerek beyaz ışığın elde edilmesine yönelikti. Böylece, ışığın doğasını ve algılanan rengin kaynağını belirler ve ışığın tek başına renk kırılmalarına yol açtığı yolundaki modern fizik tartışmalarının başını çeker. Newton, ışığın prizmadan geçişi sonrası ortaya çıkan yedi temel renge dayanarak renklerin ışığın içinde zaten var olan, onu oluşturan birimler olarak kabul etmiştir. Ancak, bu düşünce renk özelliğini ışık dalgalarının kendilerine ait kılmıştır.

Newton'un teorisinde belirttiği her bir ayrı ışığın farklı renginin birleşiminin beyaz rengi oluşturacağı kanısına karşı durarak beyaz ışığın renklerin birleşiminden hele ki kendinden daha koyu renklerin karışımından elde edilemeyeceğini savunan renk kuramcısı Johann Wolfgang Goethe'dir. (Yılmaz, 2009, s. 81) Goethe'nin teorisi daha çok rengin etkilerine yönelik olmuştur ve renk, deneyimlenen bir gerçeklik olarak kendi varlığını gösterir. "Newton'ın Teorisi, çevremizdeki dünyanın daha canlı fark edilmesine yardımcı olmaz. ... Duyularımıza göre, birarada iyi görünen şeyler, onların sebeplerini araştırmaya başladığımızda aralarındaki sihirli bağı kaybeder." (Lecture, 1941, s. 4-6) Goethe, Newton'un sebeplere bağlanmış teorisinden farklı olarak yöneldiği renk etkilerinde estetik ve algısaldır.

Johann Wolfgang Goethe sisteminde, renklerin dünyası göz önünde tutulmuştur. Goethe, ana renkler olarak kabul edilen sarı, mavi, kırmızı ve ara renkler olarak kabul edilen yani ana renklerin karışımından elde edilen mor, turuncu ve yeşil renkleri de öngörerek günümüzde de sanatsal renk kompozisyonlarının oluşumunda etkinlik sağlayan renk çemberini hazırlamıştır. (Resim 3.8.)



Resim 3.8. Johann Wolfgang Goethe, "Renk Tekerleği", 1809

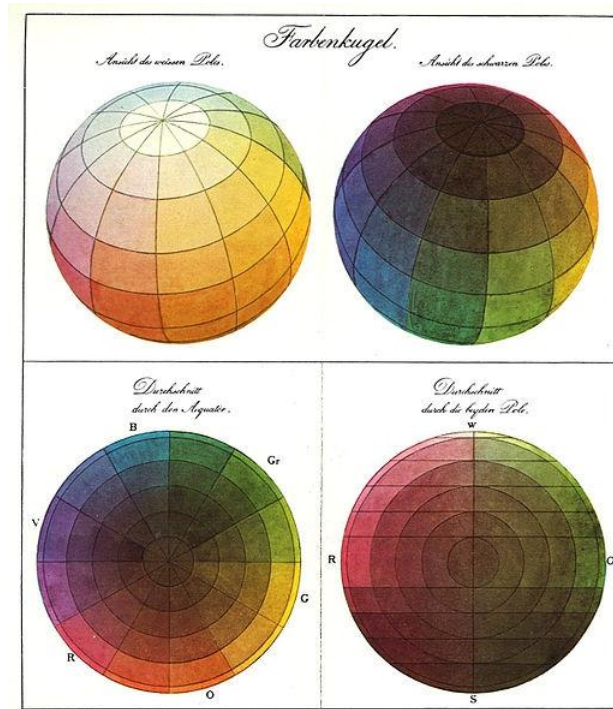
Goethe'nin anlayışına göre, renk aydınlık ve karanlığın birbirleriyle aralarındaki bağlantıdan oluşur. Bu bağlantı, bir prizma aracılığıyla gerçekleşmiş ve zemine yerleştirilen prizma, ışığı duvara değil, yanına düşürdüğü zaman, beyaz bir bant oluşacak ve bu bandın bir tarafında mavi diğer tarafında sarı renk belirecektir. Goethe,

bu duruma kökensel belirme demektedir -ki bu Goethe'nin mavi ve sarı olmak üzere iki ana renk olduğuna dair inancını ortaya çıkarmıştır-. (Goethe, 1998, p. 25) Bu düşüncenin temelinde, Newton'un aksine bir prizma gökkuşağı halinde ışığı yansıtma. Goethe'nin ortaya koyduğu bu çalışmada prizma içindeki fon, yarısı beyaz yarısı siyah olarak belirir. Beyaz ve siyahın prizma içinde birbiriyle karışmasıyla ortaya bir gölgelenme durumu çıkar. Bu gölgelenme sayesinde prizmadan gelen ışığın oluşturduğu beyaz bandın her iki yanında meydana gelen renkler mavi ve sarı iken ışığın oluşturduğu bantta renkler mor ve turuncudur. Hatta bu mavi-sarı ve mor-turuncunun aynı siyah ve beyazın karışması gibi üst üste geldiklerinde mavi-sarıdan yeşil oluşurken, mor-turuncudan ise macenta olarak tabir edilen bir kırmızı meydana gelir. Buradaki macenta ara renkler olan turuncu ve mordan oluşmasından dolayı ana renk olarak ifade edilir. Ancak, mavi ve sarı için aynı şey söylenemez; çünkü bunlar Goethe'nin kökensel belirme anlayışıyla oluşmuşlardır.

Goethe renkleri bir denge arayışı ile ele aldığı için, dikkat çekme özelliklerini göz önüne alarak, değer basamaklarına göre sayılar vermiştir. Buna göre; kırmızı 6 turuncu 8 sarı 9 yeşil 6 mavi 4 mor 3 değerine sahiptir. Goethe'nin ortaya koyduğu bu 6 renk özü iyi bir görsel denge ve uyumu içine alarak duygularını yansıtma hassas bir zemine koyan sanatçılar için ideal bir renk spektrumu olarak günümüze kadar gelmiştir. Böylece, Newton'un bilim adamları ya da fizikçiler için geçerli olan 7 renk özünden oluşan spektrumunu 6'ya indirmiştir. (Sözen, 2003, s. 47)

Goethe ve onun renk teorisiyle birlikte, ortaya attığı renk konusundaki düşünceleriyle renklerin etkilerine geniş katkılarda bulunan Philip Otto Runge, rengi duyguyla ilişkilendirerek sıcak ve soğuk renklerin oluşumlarından bahsederler. Runge, Goethe'nin renk çemberini geliştirerek, renkleri dünya modeline yerleştiren üç boyutlu bir renk alanı (color sphere) (Resim 3.9.) hazırlamıştır. Bu renk alanında, saf, temel renkler olan sarı, kırmızı ve mavi ekvatora yani alanın çevresinde yer alırken, kutuplarda ise sırasıyla kuzeyde beyaz; güneyde siyah renk bulunmaktadır. Bu açıdan, dikey olarak, üç boyutlu alan içinde ilerlendikçe, renkler hem açık değerlerini hem de koyu değerlerini alabilir. Örneğin, dikey olarak beyaz kutuba gidildikçe, renkler açılmaya; dikey olarak siyah kutuba gidildikçe, renkler koyulaşmaya başlamaktadır. Öte yandan, üç boyutlu alanın merkezine doğru gelindiğinde ise, nötr renk gri oluşana kadar renkler daha az yoğun hale gelirler. Sonuçta, bu renk alanı teorisi, renklerin karışımının oransal halinden çok, renk harmonisini ve rengin solid halde yoğunluğunu ya da açık

koyu değerlerini üç boyutlu bir alanda sergilenişini önemli bir noktaya getirmektedir. (Maltzahn, 1940, s. 71) Bununla birlikte, renk alanında solid renklerin opaklık hallerini vurgular ve transparan ve ve opak renkler arasındaki fark veya benzerliklerle ilgilenerek ve transparan veya opak malzemelerle renklerin birbirleriyle nasıl bir etkiyi oluşturduklarını göze dayalı bir algısal yaklaşımla inceleyerek, transparanlık ve opaklık olgularına geniş tartışmalar sunmuştur. (Kuehni, 2008, s. 72–3) (www.rolfkuehni.com/files/Downland/RungeBook.pdf) Bu noktada söylenebilir ki, Runge, transparanlığı resimlerinde yakalamaya çalışırken, renklerle “sonsuzluk” etkisini de vermekten geri kalmamıştır. (Frühauf, 2010, s. B2) (http://epoch-archive.com/a1/en/us/sfo/2010/07-Jul/01/B2_20100701_NoCA-US.pdf)

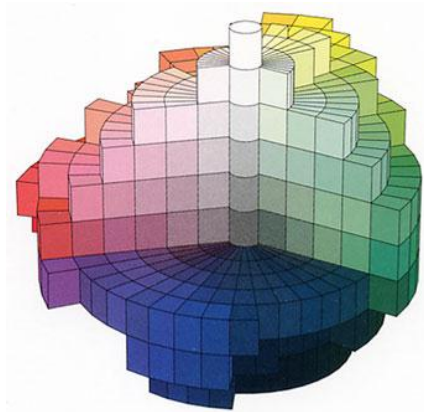


Resim 3.9. Philip Otto Runge, “Renk Alanı”, 1810

Renk çemberi olarak görülen sanatçı spektrumunun da ilham kaynağı olmuş renkli ışığın eklemeli doğası olarak renk tekerleğini bulan James Clerk Maxwell, ilk kez psiko-fizik ölçümlere dayalı renk sistemi anlayışı getirmiştir. 1861 yılında Newton’un bulduğu beyaz ışığı oluşturan yedi rengin, üç ana renkten türediğine ilişkin sistemi ortaya koydu. Maxwell’in sistemi ışık rengine ait bir saptama yaparak, ana renklerin

kırmızı, yeşil ve mavi olduğuna ilişkindi. Buna göre, bu üç renkte insan gözüne yönelik olarak ışığa duyarlı kimyasallar kullanarak, üç değişik tek renk görüntü yakaladı. Günümüzde bu durumun sonucuna ara ışık renkleri denir. Maxwell araştırmaları sonucu, ışığın bir elektromanyetik ışınım olduğunu ortaya koyarak gözün görülebilir görülmeyebilir dalga boylarını gündeme getirmiştir. Böylece, fizikçi görmeyi, ışığın değişik seviyelerinin yüzeyden göze gelen dalga boylarının alıcıları uyarması durumuna bağlamıştır. Bu doğrultuda, gerçekleşen fizyolojik oluşumlar renk çemberi aracılığıyla açığa çıkarılmış ve bu renk çemberi klasik renk sistemine yakın olduğu için de boya renklerini de kapsamaktadır. (Hope, 1990, p. 201)

Renk görünüm sistemleri içinde hem ışık renginin hem de yüzey yani boya renginin boyutları olarak görülebilen renk teorisini ise Albert H. Munsell geliştirmiştir. Bu renk sistemi (Resim 3.10.) karşı karşıya getirilen renklerin görünümündeki değişiklikleri eşdeğer algılama yollarıyla kendi aralarında ayırt edilmeleriyle oluşur. Rengi üç unsura ayırıp rengi üç değişken olarak almıştır; böylece, kendinden önce gelen renk sistemleri içinde en kullanışlı ve en mantıklısı olmuştur. Ayrıca, söz konusu bu üç unsur; Hue(H); renklerin, kırmızı, yeşil, sarı, mavi olarak değerlendirilmesi yani renk çeşidi Value(V); rengin açık veya koyu oluşuyla olan renk değeri ve Chroma(C); rengin griye yakın ya da canlılığının ve parlaklığının oluşumundaki değişimler yani renksel parlaklık ya da rengin doygunluğu ve şiddeti de denebilir. (Grimley, 2007, p. 139)



Resim 3.10. Albert H. Munsell, “Renk Modeli”

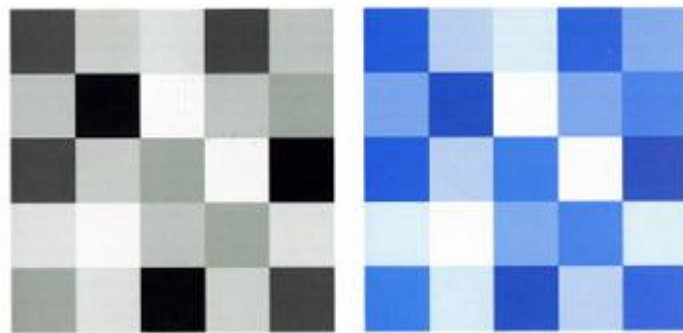
Munsell renk sınıflandırma sistemini yeniden ele alarak göz ve beyinin ışığa bağlı renk algısını fiziksel bir anlayışta inceleyen CIE'nin (Uluslararası Aydınlatma Komisyonu) renk sistemini açığa çıkarmıştır. Diğer taraftan bir renk cismi yarattığından renk sisteminde renk üçgeni bu bakımdan, Bu komisyon tarafından renk tanımlanması şöyledir:

- 1) Duyulanmanın niteliğinde, ışığın tayfsal bileşim ayrımlarının doğurabilecekleri ile aynı cinsten olan ayrımları gözlemeyi ve ayırt etmeyi sağlayan, görsel duyulanmanın belirtisi, belirleyici niteliği
- 2) 1'de tanımlanan görsel duyulanmayı doğuran ışık uyarılarının ışık kaynağı ya da nesne belirleyici niteliği
- 3) 1 ve 2'de tanımlanan ama siyah gri beyaz gibi görüler dışında kalan ve bir renksel doymuşluğu olan kırmızı, yeşil, mavi vb. görülerle sınırlanan belirleyici nitelik (Ünver, 1985)

Bu tanımda, CIE nesneye çarpan ışığın gözümüze yansıyan ışınları içine alması, kırması veya yansıtmasına dayanan rengin duyulanma sürecine dikkat çekmiştir. Buna göre, insan gözünün algılama süreciyle ilgilenen CIE diğerlerine nispeten teoriktir.

Bauhaus'ta etkileyici renk birleşimleri oluşturmada ve tanımlamada önde gelen isimlerden olan Johannes Itten için, ışık dalgaları kendi başlarına renksiz oldukları için renk gözde ve beyinde oluşur ve her biri de çeşitli ışık duyumu boyutunda meydana gelirler. Itten renk incelemeleri sonucu karşıtlık özelliklerinden yararlanarak renk ilişkileri için belirli yöntemler ortaya çıkarmıştır. Itten'in geliştirdiği karşıtlıklardan bazıları şunlardır: (Grimley, 2007, p. 143-47)

1) Açık ve Koyu Kontrastı: Açık veya koyu renklerin değerleri bu kontrast için temel alınır. (Resim 3.11.)



Resim 3.11. Johannes Itten, "Açık ve Koyu Renk Kontrastı"

2) Doygunluk Kontrastı: saf-mat ya da yoğun-yoğunluğu azaltılmış karşıtlığın olduğu renkler arasında görülür. (Resim 3.12.)



Resim 3.12. Johannes Itten, "Doygunluk Kontrastı",

Renk ilişkilerinin ve görsel etkilerinin değerlendirmeleri ve ışık dalgalarının ve yansımalarının incelemeleri dışında, Itten aynı okulda bulunan Goethe ve Kandinsky'nin görüşlerine benzer şekilde anlamıştır ki, renklerin insanların üzerinde psikolojik ve ruhsal etkileri var ve aktif olarak renk, insanın hissettiği şeyi güdelemektedir. Bu bağlamda, geliştirdiği renk teorisinde, rengin duygusal ve görsel açıdan oluşturduğu ifadesel ve izlenimci tepkimeler ve insan deneyimine olan etkisi önemlidir. (Ivanova, Stanchev ve Dimitrov, 2008, p. 102)

Bauhaus'un diğer önemli üyesi olarak renk üzerine çalışmalarda bulunan Josef Albers'in renk kuramı, bir renk öğretisi olma özelliği taşır. Çünkü "Renklerin Karşılıklı Etkileşimleri" olarak tanınan kitabı eğitsel bir niteliktedir; verdiği derslerden ve deneysel çalışmalarından kazandığı tecrübelerle bilimsel kuramları göz ardı etmeyerek, rengin kendi içinde taşıdığı değerden ziyade, başka renklerle olan etkileşimlerini açığa çıkaran sonuçlara ulaşır. (Fraser and Banks, 2004, p. 45) Bunun yanında, kitabında, Albers'in rengi bir materyal olarak vurgulaması ve böylece renge hiçbir tanımlanan duyguya atıfta bulunmayan bir nitelik vermesi onu Goethe ve Itten'dan ayırmakta önemli olmaktadır. (Judd, 2000, p. 114)

Albers rengin sezgisel olarak duyumsanmasıyla doğru anlaşılabilmesine kanaat getirmiştir. Bu doğrultuda, ton, doygunluk ya da değer gibi renk boyutlarının ayrımını irdeleyerek derinlik fikrinin gelişimine yardımcı olmuştur. Öte yandan, rengin göreceli ve sabit olmadığına inanarak, onu kontrol edilebilir ya da öngörülebilir görsel bir çekiciliğe kazandırılabilir bir halde görür. (Albers, 1963, p. 1)

Albers, saydamlık unsuruna dayalı mekân etkisini önemle vurgular. (Resim 3.13.) Bunun nedeni, iki renkten oluşan bir ara rengin bu iki renkle etkileşime girdiği durumlarda gözde yumuşatıcı ve keskinleştirici bir uyarım aracılığıyla yakınlık ve uzaklık etkisi sağlaması durumudur. Oluşumun gerçekleşmesiyle algılanan resimsel mekân da ön ve arka ilişkiler tamamen renk unsurundan meydana gelir. Bu durumda, Albers renkle oluşturulan mekânsal etkide yanılısamaya bağlı bir yöntem bulmuştur.



Resim 3.13. Josef Albers, "Transparan etki",

Son olarak, renk görünüm sistemleriyle ilgili olarak David Katz, ışık ışınlarına bağlı olarak renk görünüm türlerinden bahseder. Katz, bu türleri yüzey, hacim ve film rengi olarak ayırır. Yüzey rengi, ışık ışınlarının nesnelere üzerine gelmesi sonucu yansımaya bağlı bir etkiyle göze ulaşan fiziksel bir durumu işaret eder ve nesnenin yüzeyinin yansıtıcı karakterine dayalı bir haldedir. Hacim renkleri, sınırı olmayan, böylece de belli belirsiz ve homojen bir durum içinde alan içine yayılmış renklerdir. Katz'a göre, üç boyutlu alan içinde örgütlenmek ya da o alanı doldurmak için de, bu renklerin transparan olmaları gerekmektedir. Resmin yüzeyinden ayrı bir halde oluşmuş bir renk

deneyimini vurgulayan Katz'ın hacimlilikten ve transparan etkiden uzak film renkleri ise, özellikle nesnelere üstünkörü bağlanmış bir renk algısına dayalı, yani açık bir şekilde derinlikte sınırlanmamış ancak halen destek yapısı derinlikte olan, resmedilemeyen bir renk olarak, iç gözlem yolu ile hissedilir biçimde görünüm kazanmış ve sadece algısal bir olgu niteliği olan renklendir. (Katz, 2002, p. 10–11)

Film renklerinde alanın ya da rengin içine nüfuz edilerek, emici dokusallık durumu ortaya çıkar. Bu tarz bir yaklaşım benzer bir şekilde, metalik renkler için de kullanılmıştır. Katz için, metal rengi yüzeyinin arkasında bulunmasıyla yüzeyden algılanıyormuş gibi görünür, ancak yüzeyden rengin içine doğru çekilen insanda bir boğuculuk hali oluşarak, ortamda üstünkörü bir algılama meydana gelir. (Katz, 2002, p. 26–27) Ayrıca, yüksek değerde materyalliği olan metalik ya da parıldayan etkiler, bu üstünkörü algılama ile alanının uzaysallığını da yücelterek materyal olmayan bir değeri yüklenmiş olarak gönüllürlük segiler niteliktedir. Bu durum, renklerin materyalliğinin yanı sıra, materyal olmayan, mistik bir görünümlerinin de bir göstergesidir. (Kuspit, 1987, p. 323)

Bu teorik yaklaşımların dışında, renk algısında fiziksel, fizyolojik ve psikolojik boyutların etkileri, rengin ışıkla, ışığın yarattığı etkiyle, gözde oluşan gelişimle ve insanın algılamadaki zihinsel yaratımıyla ilgilidir.

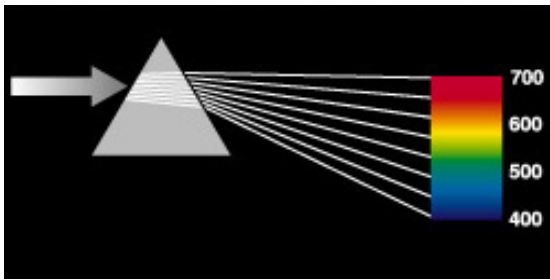
III. 1. 3. 2. Rengin Fizikselliği

Fiziksel bir duyu deneyimine ilişkin olan renk, gözün elektromanyetik bir uyarıcısı olan ışığın etki gücüdür. Gözün renklere verdiği farklı tepkiler, onun algıladığı ışığın değişik dalga boyunda olmak üzere sahip olduğu enerjinin çeşitliliğine dayanmaktadır. Buna göre, renk için ışık hep mutlak olarak var olmuştur. Öte yandan, fizik dışında kimyada da bir inceleme alanı, rengin pigment ile bağdaşan niteliklerini vurgulamaktadır.

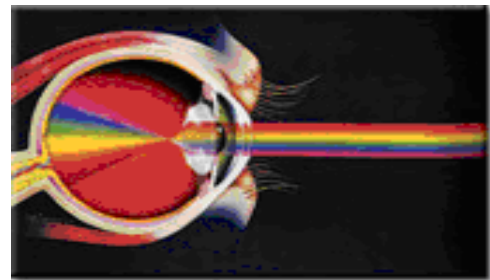
Rengin fizik yanı maddeye dayalı değildir. Yani, “rengin fiziksel madde hali yoktur.” (Holtzschue, 2009, s. 11) Renk, ışığa bağlı olarak çıkan görülebilir enerjidir.

“Buradan, rengin var olabilmesi için mutlak olarak ışığın var olması gerekliliği kolayca ortaya çıkmaktadır. Çünkü ışığın olmadığı yerde rengin varolabilmesi mümkün değildir. Loş ya da karanlık ortamlarda nesnelere renklerinin belli olmayışları ve nesnenin yalnızca biçiminin görülebilmesi buna iyi bir örnek olarak verilebilir.” (Sözen, 2003, s. 19)

Işığın çıkardığı enerji dalgalar halinde yayılarak dalga boyu oluşturmaktadır. Newton'un geliştirdiği beyaz ışığı prizmadan geçirerek renkleri ayrı ayrı ortaya çıkaran ve böylelikle bir tayf oluşturan deneyi göstermiştir ki dalga boyları farklı açılara dağılarak tek bir renk oluşturmaktadır. Göz, bu dalga boylarını duyarlı bir şekilde algılayarak farklı renkleri ayırıştırır. (Resim 3.14., 3.15.) Kırmızı kırılması en az olarak, en uzun; mor ise en kısa dalga boyudur. Buna ek olarak, mavi de ana renk olarak en kısa dalga boyuna sahip olup ve kırılma ve titreşim açısından da yüksek derecededir. Yine ana renk olarak sarı, kırmızıdan kırılma ve titreşim noktasında fazla, maviden ise daha fazla olan bir dalga boyuna sahip renktir. (Glazebrook, 2002, p. 108)



Resim 3.14. “‘Görünebilir’ renkler / renk tayfi”



Resim 3.15. “Işığın renk tayfı olarak göze girişi”

Boya renklerinin üç ana rengi bir araya geldiğinde siyahlık, ışık olduğu zaman ise üç ana ve ara renklerin karışımıyla beyazlık, renksizlik olarak tabir edilirler. (Atalayer, 1994, s. 184) Hatta, fizik disiplini dahilinde siyah ve beyaz renk olarak nitelendirilmez; onun yerine nötr grubuna girerler. Açık ve koyu gri renkleri de bu grup içine dâhil edilirler.

Işığın bir yüzeye yansımından kaynaklanan farklılıklar olsa bile yansıyan renk değişmez. Öte yandan, pürüzlü yüzeylerde ışık birçok yöne dağılarak yansırken pürüzsüz yüzeylerde gelen ışık doğrudan bir yansıma gerçekleştirir. Bunun yanında, parlak yüzeyler de ışığı doğrudan yansıtarak ayna gibi bir yansıtıcı yüzey haline gelirler. Mat yüzeyler ışığı düzgünce yayar ve dağıtır. Böylece, bu yüzeydeki renk kolayca kavranabilen bir düzlük gösterir. Dokulu yüzeyler ise ışığı dağınık, karışık bir biçimde yansıtırlar. Bu yüzeylerde renk üzerinde çeşitlendirme yapmak başka bir deyişle tek rengin açık veya koyu değerleriyle çeşitlilik yaratmak, “elde tek renk ve malzeme

varken iki ya da daha fazla renk varmış gibi bir etki yaratma” ile benzerlik gösterir. (Holtzschue, 2009, s. 21–23)

Işığın görmeyi sağlayan bir alıcı olarak gözün, fiziksel boyutta aldığı dalga boyları ancak beyinde gerçekleştiği zaman renk algılamayı sağlamış olur. Böylece, bu koşul altında fizyolojik süreç kendini gösterir.

III. 1. 3. 3. Rengin Fizyolojisi

İnsanın fiziksel algılama belirtilerinin fizyolojik aşamaların da aktif olan renk yaşamın genelini etkileyen itici ve çekici yanıyla belirleyici bir niteliktedir. “Fizikçiler, gördüğümüz şeyleri uyarıcı hale getiren yani onları görünür kılan ve yine onların nesnel karakterini ortaya koyan ‘ışınım enerjisi’ üzerinde dururlar.” (Genç, 1990, s. 118) Söz konusu ışınım olan ışık ışınlarının, göze gönderdiği sinyalleri elektromanyetik sinir uçlarıyla beyne ilemesi sonunda renk oluşur. Fizyolojik olarak renk algısını üstlenen göz bu uyarımı gönderdiği beyine en yakın duyu organıdır. Gözün beyine ilettiği renk uyarımı sinyallerinin esnasında gerçekleşen onları tanımlama veya birbirinden ayırma gibi sınırlı bir süre içerisinde kolayca elde edilebilen bilinçli algılama durumuyla sonuçlanmadan önceki fizyolojik süreç insanların fark etmediği ayrıntılı zihinsel bir etkinlikte yatmaktadır. Arnheim (2009, s. 37), duruma şöyle değinmiştir:

“Retinanın, renk hakkında beyni bilgilendirirken, çok sayıda renk tonun her birini özel bir iletiyle kaydetmediği, aksine kendini diğer bütün renklerin türetildiği temel renklerle ya da renk dizileriyle sınırladığı varsayılmıştır. ... Gözdeki fotokimyasal süreçler, bilinçli algılama düzeyinde renkleri birkaç temel rengin çeşitlenmeleri ve kombinasyonları olarak görmemizi sağlayan soyutlamaya benzer bir soyutlama sayesinde iletmektedir. Bu ustalıklı sadeleştirme sayesinde görme, yalnızca birkaç tür iletili sayesinde, altından kalkılamayacak kadar çok sayıda iletili gerektirecek bir görevin üstesinden gelebilmektedir.”

Arnheim’in dikkat çektiği noktada nesne ile ilgili algılamada zihnin deneyimlerden bağımsız olarak yapılandığı bir yalınlaştırma ile biçimin kavranmasına öncelik tanıyan durum burada da söz konusudur. Renk algılamasının çok çeşitli görsel kavrayışında da yine bir çeşit sadeleştirme yani yalınlaştırma ile göz zihnin bilinçli ama bağımsız tarafıyla bir yapılandırmaya gitmiştir. İnsanın fiziksel olarak aldıktan sonra fizyolojik bir değerlendirmede yapılandığı bu sürecin ortağı zihinle kurduğu

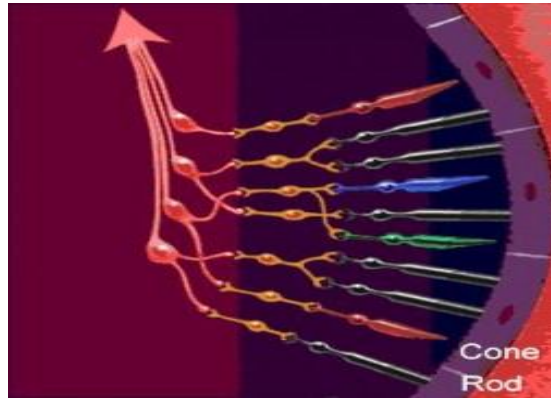
bağlantıda rengi edindiği deneyimlere başvurmaya dayanmayan bir sistemsellikle değerlendirmiştir. Renk bu anlamda, bir uyarıcı madde olarak insanla olan bağlantısında edilgin olmayan bir iletişim gücü kurma çabasıdır. Bununla beraber, rengin bu olanağından faydalanabilmek onun daha çok temel nitelikleriyle olan bir yöntemdir.

Rengi görme konusunda duyuları harekete geçirme, göz, sinir sisteminin işleyişi ve beyin vasıtasıyla gerçekleşen bir algılamaya ilgilidir. Bu açıdan, görme olayında önemli bir organ olan göz bir uyarıcı olarak ışık tarafından etkilenir. Işığın yaydığı enerji göz ve beyinde var olan sinirleri uyararak elektro-kimyasal bir aktivasyonla birlikte renk algılamayı fizyolojik alana dâhil eder.

Işık, göze öndeki saydam tabakadan girerek ışığın göze girişinde aktif olan irise temas ederek irisin orta kısmında bulunan gözbebeği, iris kaslarının büzülmesi veya gevşemesi sonucunda büyüyüp küçülerek göze giren ışık miktarını kontrol eder. Gözbebeğinden geçen ışık göz merceğine ulaşır. Bu noktada, göz merceğinin temelinde renkleri gözde farklı yerlerde konumlandırarak onlara netlik kazandırmak yatar. Sözgelimi, kırmızı renk gözün arka kısmında konumlanırken gözün en fazla duyarlı olduğu renk olan mavi ise merkezde netlik kazanır.

Lowry'e göre, (1972, s. 54) "Özel bir duyarlılığımız olan üç tonu fark edişimiz, gözümüzün renge bakarken ki davranışından daha ileri merhalede bir gözlem teşkil eder." Göz merceğinden sonra ışık duyumsal bölümleri açısından önem taşıyan sinir tabakaya yani retinaya ulaşır. Retinanın dış zarında ışıktan etkilenen reseptörler yani ışık algılatıcı konumlanmıştır. Işık algılatıcılar çeşitli uzunluktaki ışık dalgalarını ayrıştırır. Bir diğer deyişle, renkleri seçer. İki çeşit ışık algılatıcı vardır. Bunlardan ilki koniler, bir diğeri ise çubuklardır. Bunlardan koniler, ışığın yoğun olduğu durumlarda belirerek renkleri görmemizi yani renk duyumunu sağlayan hücrelerdir. Buna göre, denilebilir ki koni hücreler tüm renklerin algısını oluşturan üç farklı renk temelinde yani kırmızı, mavi, yeşil renklerin birleşimiyle oluşur. Bu kapsamda, ilk olarak Thomas Young'ın ve daha sonra H. Von Helmholtz'un geliştirdiği üç renklilik kuramı ile koni hücrelerinde algılamadaki bu üç rengin varlığı birbiriyle benzerlik gösterir. Bununla birlikte, Sözen, (2003, s. 15–16) fizyolog Rushton'un, Young'ın üç tür renkle ilgili hücre olduğu konusundaki görüşüne yönelik çıkarımlarını şöyle ifade eder: (Resim 3.16.)

“... gözde renklere karşı üç ayrı duyarlı hücre bulmuş ve bunlara “erythrolabe” (kırmızıya duyarlı) “chromolabe” (yeşile duyarlı) ve “cyanolabe” (maviye duyarlı) adını vermiştir. Bu üç duyarlı hücre birlikte aynı oranda uyarıldığı zaman beyaz, hiçbiri uyarılmadığı zaman siyah; iki duyarlı hücre birlikte uyarıldığı zaman ise ikincil renkler algılanmaktadır.”



Resim 3.16. “Renkleri görmemizi sağlayan üç ayrı tipteki koni hücreler”

Çubuk hücreleri ise ışık miktarının az olduğu ortamlarda özellikle loş ışıkta renkleri matlaştırarak kendini gösterir. Yani rengi kavrama konusunda çubuklar hâkimse gri tonlar ortaya çıkar. (Alexandrov and Gorsky, 1991, p. 47)

Gözün renk algısını belirleyen koşullardan maddesel yani pigment rengi aslında nesneden yansıyan ışıktır nesneden yansıyan renkli ışığın göze teması ile gerçekleşir. Nesnelerin rengi onların aydınlatılmasından bir başka deyişle beyaza yakın ışığın nesnelerin yüzeyiyle olan etkileşiminden doğar. Girilen bu etkileşimde ışığı yansıtan pigment adı verilen maddelerle göz ve buna bağlı olarak beyin arasında fonksiyonel bir ilişki belirir. Bir nesneyi saran maddesel renk katmanı, pigmentiyle yani boya olarak rengiyle ilgilidir. Nesneyi saran pigment rengi onun fiziksel karakteristiğini ortaya çıkarır niteliktedir. Bir nesne kendine doğru gelen ışığın birçok dalga boyunu emer renk spektrumunda sadece dar bir kısmı yansıtırsa nesne renkli demektir. Örneğin, bir nesne kırmızı ise mavi ve yeşili emerek kırmızıyı geri yansıtır. (Kılıç, 2000, s. 26–28) Böyle bir etkinin oluşabilmesi ister güneşten ister yapay kaynaktan gelsin ışığı şart koşar. Bir başka yönden, renkler boya olarak ışık renklerinden daha az parlaklığa sahip niteliktedir. Renk ışık olarak algılandığında, yani bir dalga boyu birleşimi sonucunda, beyaz ya da renklendirilmiş yapay ışık kaynaklarının renksel geriverimleri de vardır.

“Renksel geri verimi çok iyi olan ışıklar ise, akkor lambalar, halojen lambalar, ksenon lambaları ve kimi özel flüoresan lambaların ışıklarıdır. ... Bu lambalar, mekânda iyi bir atmosfer ve etki oluşumuna yardımcı olur”. (Özbudak ve diğerleri, Ocak 2010) (http://www.emo.org.tr/ekler/0db17c6772e2a26_ek.pdf)

Renk görmede, sinir sistemi yardımı ile alınan uyarı, beden ısısı veya kan basıncı gibi içsel etkinlikleri harekete geçirebilir. Verilen tepkiler bir dış etki tarafından başlatılmış bir takım fizyolojik süreçlerle alakalı bir kaç yönde sonuçlanabilir. Bu tepkilere değinilecek olunursa;

“Bir uyarı karşısında bedenin vermiş olduğu ani biyolojik tepki döngüsel canlandırma (phasic Aurasal) olarak adlandırılır. Işık, gölge ya da renk etkisine ait canlandırma ise, bedenin uzun süren bir süreç sonunda verdiği tepkidir. Bedenin ışık, gölge ya da renk etkisine ait canlandırma için bir “kalıbı” vardır ve beyin onu kalıpta tutmak için hormon düzeylerini ayarlama işini devamlı yönlendirir. Döngüsel canlandırma bir uyarıya gereksinim duyar. Güçlü bir renk tarafından oluşturulan uyarı, fizyolojik olarak ölçülebilen bir tepkiye neden olur fakat etki süresi devamlı değildir.” (Holtzschue, 2009, s. 38)

Bir renk uyarısının beden üzerindeki fizyolojik etkisi farklılıklar göstermektedir. Örnek olarak kırmızı rengin güçlü bir uyarıya sahip olmasından ötürü kan dolaşımını hızlandırarak bedenin hormon salgılamasını sağlar ve heyecanını artırır. Yine sarı renk de kan basıncını ve dolaşımını etkilemektedir. Mavi ise ters bir tepkiyle kan basıncını azaltır. Bunun yanında, hormonal değişikliklerle birlikte davranışlarda da değişimler görülmektedir. Bu durum renk uyarısının bedende yarattığı ruhsal, psikolojik ya da duygusal etkinin bir göstergesi olmakta ve böylece renk sadece hormonal aktiviteleri etkilemiş olmaz aynı zamanda duygusal tepkiler de getirmiş olur.

III. 1. 3. 4. Rengin Psikolojisi

Renk görmenin fiziki yönden etkisiyle uyarılanın fizyolojik değişimlerinin tepkisi tek bir algılama durumuna bağlanamayacak kadar çok yönlü belirtilere ilişkin bir içsel sürecin belirleyicisidir. Bu süreci içine alan algı durumları renk psikolojisi adı altında incelenir.

Renklerin psikolojik yönü ile ilgili araştırmalar deneysel psikolojinin ortaya çıkışından sonra birçok değerlendirmenin ışığında ilerlemiştir. Başta İsviçreli psikolog

Max Lüscher olmak üzere birçok psikolog tarafından yürütülen birkaç araştırma renk psikolojisinin bir süreduruma ilişkin yani “nesnelerin daha önce insan beyninde meydana getirmiş oldukları imgeleri doğrultusunda algılanmakta” olduğuna yöneliktir. (Genç, 1990, s. 119) Özellikle, Lüscher’in gerçekleştirdiği deney sırasında ulaşılan verilerin yorumu renklere dayandırılan anlamlara ilişkindi. Fakat bu yorumlamanın çerçevesi, John Gage’e göre, Kandinsky’nin renklerin ruha doğrudan etki yapan gücünün olduğu görüşünden veya Goethe’nin kitabında da belirtildiği üzere Antik Çağ ve Orta Çağın ilgili kaynaklarına kadar gitmesinden gelen dogmatik bir üsluptan kopmamıştır. Nitekim bu nedene dayandırdığı görüşleriyle Gage, Lüscher’in sistemini evrensel bir boyutta olduğu gözükken içgüdüye atfetmektedir. (Gage, 2004, s. 221)

DeneySEL psikolojinin kurucusu olan Wilhelm Wundt’un öğrencisi Stefanescu-Goanga renkler tarafından denekler üzerinde oluşturulan hissin duyuşsal algının doğrudan bir etkisi olduğunu ve ikincil bir olgu olan çağrışımın bir sonucu olmadığı görüşüne varmıştır. Böylece, renk duyumları kendi başlarına çağrışım barındıran unsurlardan uzak ve daha çok da soyut olacaktı. Kandinsky de benzer bir görüşle çağrışım teorisini psikolojik alanda yeteri kadar tatmin edici bulmamış ve rengin ruha direk bir etkisinin olduğunu anlamıştır. (Gage, 1999, p. 250–52) Kandinsky, özellikle gözün renge olan ilgisini iki etkiyle açıklamaktadır: bir fiziksel etki(ler) ve ikinci olarak ise ruhsal etki. Bunların ilki olan fiziksel etki bağlamında, renk bakan göze çarpıcı, farklı gelerek kişide bir zevk, doyum hissi verir; ancak bir müddet sonra da başka bir rengin etkisiyle o fiziksel izlenim unutulmuş olur. Bu durum, ruhsal etki olmayıp fiziksel duyguların kısa süre içinde yarattığı yüzeysel bir duygulanım oluşuna ilişkin bir süreçtir. Yüksek gelişme düzeyi boyunca bu tip süreçlere maruz kalan zihnin, bu renk deneyimleri nasıl ki farklı varlık ve nesnelerin çeşitlendirip genişletiyorsa rengi de ruhsal duyarlılık düzeyinin düşük olduğu varsayıldığı bir durumda fizyolojik düzeyde kalmış olduğu bir sınırdan bıraksa bile yalın yüzeysel bir etki olmaktan daha fazla bir nitelik taşımaktadır. Nitekim duyarlılığı yüksek olan ruh açısından bu durumun derinliği artacaktır. Bununla beraber, zihin yüksek gelişim düzeylerinde bu yalın etkileri daha içten gelen bir yoğunluğun etkisiyle çoğaltarak yol alması ruhsal titreşimleri geçerli kılacak bir etkiye sebep olur. (Kandinsky, 2009, s. 47–48)

Kandinsky renklerin ruhunda bıraktığı etkiyi kendi gelişim düzeyinden örnek vererek şöyle açıklamaktadır:

“Benim üzerimde güçlü bir etki yapan ilk renkler parlak, özlü yeşil, beyaz, kızıl kırmızı, siyah ve koyu sarıydı. Bu anılar benim yaşamımın üçüncü yılına geri döner. Ben bu renkleri, aklımda renklerin kendileri kadar yeterince net olmayan çeşitli objelerde gördüm.” (Gage, 1999, s. 250)

Bu sözler aslında zihinde tek ve net bir biçimde kalan şeyin renk olduğunu ve renklerin nesnelere üstünkörü bir bağlantıyla algılandığını göstermiştir. Bu renkler ki parlaklıkları ve renk özü hassasiyetleri bakımından gözü yüksek oranda uyaranlardan seçilmişlerdir. Gözün, bu türlü özlü renklerle ilgili duyumsadığı deneyimin karşılığını bir duyguyla vermesi durumu titreşim olarak adlandırılabilir.

Eisenstein’a göre, içsel titreşimsellik yine içsel bir duyguyla karşılık bulur. Bu duygunun tamamen özgür olabilmesine yönelik öneriler, bu içsel titreşimsellik üzerine temellenen bir “araca” ya da “yöne” vurgu yapmaz ama bu titreşimselliğin “kendi başına amaç yani erek” olduğunu gösterir. Bu kendi başlıktan doğan özgürlük, ussun özellikle de belleğin -ki bu nesnelere ilişkilendirip renklerin algılanmasını yani optik olarak algılama olmadan tamamen nesneyle birlikte düşünülüp algılamalarını sağlayan bir bellek anlayışı- boyunduruğu altında olmadan ve hatta ondan “kurtulma” ile gerçekleşmektedir. (Eisenstein, 1995, s. 103–104)

İçsel bir tepkiyle birlikte bir uyarıcıya özellikle renge simültane olarak iki ya da daha fazla duyuyu cevap veren sinestezi de son derece önemli bir algılama yaratır. İstemsiz bir psikolojik mekanizma olarak sinestezi, renklere yönelik fizyolojik etkilerde bulunarak ilk başta nörolojiyi ilgilendirmiş ve daha çok çağırışım ile renklerin birkaç duyuyu etkileyebileceği düşünülmüş, ancak daha sonra renklerin çağırışım ile hiç bir bağlantısı olmayan, direkt olarak oluşan etkilerinin varlığını yadsıyanlar görülmüştür: Kandinsky gibi. (Gage, 1999, s. 262–266)

Kandinsky ruhun bedenle olan bağlantısına dikkat çekerek bir rengin bedende ruhsal bir sarsılmaya neden olacak kadar etki yapan gücünden yola çıkmıştır. Sözelimi, kırmızı renk aleve benzetilerek onun yapabileceği bir yanma durumuna ilişkin ruhsal sarsıntı ya da yine kırmızının heyecanlandırıcı etkisiyle ortaya çıkmış bir kan benzetmesiyle gelen acı verici etkiler canlanabilir. (Sözen, 2003, s. 62) Bu etkiler ruhla bağlantılı olarak fiziksel bakımdan meydana gelmiş bir acı hissinin anısına yöneliktir. Ruhla beden etkileşimine dikkat çeken bu yaklaşım Kandinsky için sadece bir yönle sınırlı kalmıştır. Çünkü Kandinsky’nin anlayışında, bu tür çağırışım yoluyla ilgili açıklamalar yetersiz olarak nitelendirildi. Onun anlayışında, fizyolojik etkinin dolaylı

biçimde araya giren anı etkisini değil, dolaysız biçimde ruhla bağlantı kuran ve bu bağlantıdan sonra diğer bedensel organlara dağılan bir algılama vardı. Buna göre, uyarıcı olarak renk, görmenin diğer duyularla olan ilişkilerini de kurabilir. Kandinsky, renklerin verdiği duyguların dokunma hissi yönünden algılanarak etki oluşturmasını şu şekilde ifade etmektedir:

“Bazı renkler pürüzlü, batıcı bir görünümde, buna karşılık başka renkler düzgün, kadifemsi bir şey olarak algılanır, öyle ki, insanın içinden bunları okşamak gelir. ... Soğuk ve sıcak renk tonu arasındaki ayrım bile bu duyulamaya dayanır. Aynı şekilde, yumuşak görünen renkler vardır insana hep sert gelenler vardır”
(Kandinsky, 2009, s. 49)

Gözün duyarlılıkla aldığı rengin, ruha yaptığı dolaysız etkiden kaynaklanarak duyular arası bir bağlantıya sebep olan bu tepkilerin açıklaması günümüzde de yeterli bir cevap bulamamıştır. Bu durum, genelde bedeni tümüyle etkileyebilen gizil bir güç ile ilişkili olarak deneyüstü bir fenomen olarak görülmüş ve kalıtımla dayandırılarak değerlendirilmiştir.

Rengin içsel bir değer taşıdığı sürece ilişkin algılamaya yönelik etkileri, fizyolojik olarak gözü en yoğun biçimde etkileyen buna bağlı olarak duyarlılık dereceleri içerisinde yüksek seviyeye sahip oluşuyla psikolojik olarak da ruhu doğrudan etkileyebilen oluşuyla yalın rengin nitelikleri, olarak değerlendirildiğinde sıcak, soğuk ve nötr renklerle karşılaşılmaktadır. Konuyu aydınlatma bakımından yalın renk ilk olarak temel daha sonra özel nitelikleri üzerinden yürütülen bir yol ile ele alınacaktır.

Kırmızı titreşim bakımından güçlü olmasıyla canlılık, hareketlilik ve huzursuzluk gibi içsel etkileri telkin edebilir. Kendi başına derinleşme eğilimi göstermeyen kırmızı açık-koyu değerleriyle ilgili bir etki gösterdiğinde derinleşme etkisini kendini ödün vermeden koruyan ve gizleyen bir belirim göstermektedir.

Mavi kendi içine yoğunlaşarak derinlik etkisini taşıyan bu etkiyi koyu ve açık değerlerle daha da büyüten bir niteliktedir. (Atalayer, 1994, s. 171) Koyulaştıkça derin bir içsel etki kazanan mavi açıldıkça sükûneti, dinginliği telkin eder. Mavi koyulaşarak artırdığı etkisiyle içinin derinliklerinde sonsuzluğa ve sınırsızlığa çağırın yönüyle duyuları aşan bir içsel deneyime sürükler. Bu yönüyle de ilgili olarak mavi okyanussal ve göksel renk olarak nitelendirilir. Bir başka açıdan, mavinin koyu tonu sezgiyi güçlendirici buna bağlı olarak düşünme, karar verme ve yaratıcı fikirlerin doğmasına

yardımcı etkiye ilişkin olmakla insanın sürekli içsel bir arayış sürecinin içersine itmekte ve içsel olana yönelik bir saflığı buldurtma eğilimindedir. (Arıtan, 1998, s. 19–144)

Sarı aydınlık bir renk olmasıyla ilgili olarak uyarıcı bir niteliktedir. Güneşin rengine ilişkin olan uyarıcılığıyla sinirsel düzeni yani bedeni buna bağlı olarak zihin faaliyetleri harekete geçirici, umut ve güven artırıcılığı varken buna karşın sıkıntı yaratacak zihinsel karışıklıklar da telkin edebilir. Sarının ruhsal etkisi insan üzerinde yüksek derecede gerginlik oluşturarak huzursuz edici hatta fiziksel olarak insanın gücünü tüketinceye kadar saldırgan bir niteliğe sahip olmasına sebep olur. Bu yönüyle sarı renk hareket ve kuvvet durumlarını yaratabileceğini göstermiştir. Sarı en koyu olduğunda bile tüm renklerin en açığıdır. Bu yüzden derinleştirme çok fazla gerçekleşmez. Eisenstein, (1995, s. 121) Goethe'nin sarı renkle ilgili yazısından şöyle bahseder: "Goethe'nin "Renk Kuramı"nın ("Farbenlehre") "Tinsel Çağrışımlarla İlgili Renk Etkileri" adlı IV. Bölümünde şunları okuruz: Bu, ışığa en yakın renktir... En büyük aralık derecesinde bu renk her zaman parlaklık özelliğini taşır ve dingin, şen, az biraz coşkuludur." Sarının açık tonları insanda sinirsel bir etkinin yaratmasıyla bilimsel olarak tam olarak bilinmeyen bir değişimi uyandırmaktadır.

Sarı ve mavinin karışımıyla oluşan ve en belirgin niteliği durgunluk olan *yeşil* renk mavinin içe yönelişini sarının dışa yönelişini taşımasından ötürü bir devinimsizlik durumu gösterir. Açık ve koyu renkleri dâhil olmak üzere yeşil sessizlik ifade etmektedir. Bunun yanında, koyu yeşil sakinlik duygusunu yoğun bir şekilde vermesiyle birlikte kişinin denetim yapabilir kapasitesinin gücünü gösterir. Açık yeşil ise duygusuzluk ön plana çıkar. Yeşil renk, insan ruhunda yaşamın yeniden doğuşu ve hayatiyet hissi verirken buna karşın ruhsal dengenin bozulmasına yol açmaktadır. (Sözen, 2003, s. 102–104)

Kırmızı ve sarı karışımı olan *turuncu* renk karakter olarak kırmızıya daha yakın olduğu için canlılık hissi uyandırır. Turuncu insanı tam olarak gösterilemeyen bir dışa dönüklüğe ya da aşkınlığa iterek duygu akımlarının dışavurumu olarak kendini göstermektedir. Diğer taraftan baskın olma niteliğiyle ilgili olarak yıpratıcı ve melankoli etkileri de görülebilir.

Mor düşünce gücünü artıran bir renk olarak mistik bir nitelik taşır. Mor renk, mavi ve kırmızı arasında bulunmasından ve böylece sıcak ve soğuk etki yaratma çelişkisinin getirdiği farklılaşmadan dolayı insan psikolojisine büyük bir yönelimi vardır. Geniş bir yüzeyde kullanımı kişideki korku duygusunun açığa vurulmasına sebep olur. Bu rengin

ruhsal boyutuyla ilgili Arıtan (1998, s. 145) şunları söylemektedir: “Ruhsal enerji, vizyon ve sezgiyle birleşerek, kader denilen sürecin içsel enerjisini oluşturur. Bu renk, bireyin karakter yapısının bütünlüğünü kaybetmesine ve böylece de kişiliğinin çözülmesine yol açabilir.”

Gizem ve korku *siyahın* genel özellikleri denebilir. Siyah barındırdığı gizeminin arkasında karmaşıklığı, düzensizliği saklayarak sonu olmayana giden bir sessizliği telkin eder. Bu sessizlik kesin bir bitişi yani ölümü yansıtır. Karanlığın rengi olduğu için hiçbir şeyi farklı kılmaz. Bu renk küçük yüzeylerde kullanılmasında canlılık, büyük ve geniş yüzeyler de ise korku duygusu uyandırır. Siyah rengin içsel etkisini Kandinsky (2009, s. 72) şu şekilde açıklamaktadır: “hareketsizdir, olup bitenlere duyguyla katılmaz, üzerinden her şeyin akıp gitmesinden etkilenmez. Vücudun ölümden, hayatın kapanışından sonra susuşu gibidir.”

Beyaz renk saflık ve arılıkla nitelenir. Sessizliği, boşluğu ve bilinmeyi hissettiren beyaz renk, aslında siyah renk gibi ölümün sessizliğine yönelik bir duygudan çok, yaşayan sessizlik duygusunu verir. Goethe, beyazı gerçeklikten uzak, tam manasıyla tanımlanamayan bir içselliğe sürükleyen renk olarak görmektedir. Kandinsky (2009, s. 71) ise beyaz renkle ilgili olan düşüncelerini şöyle dile getirir:

“Büyük bir susuş gelir oradan, ve gözümüze, maddi olarak canlandırıldığında, aşılmaz, yıkılmaz nitelikte, sonsuza kadar uzanan soğuk bir duvar olarak gözükür. Bu yüzden de beyaz ruhumuz üzerine büyük bir susuş etkisi yapar; bizim için mutlak olan bir susuştur bu.”

Nötr bir renk olarak bilinen *gri* siyahın ve beyazın bir araya gelmesinden dolayı tam olarak kendini niteleyen bir özelliğe sahip olmamakta ve dahası diğer iki rengin hiçbir tarafını almamaktadır. Bunun anlamı, insan ruhu üzerine yapacağı ne bir duygu, ne bir devinim ne de bir enerji yaratabildiğidir. Gri rengin ruha olan nötr etkisi, kısa süreli olmayan, hiç bitmeyecek sanılan, sonu belli olmayan devinimsiz bir karşı koymaya benzer. Bu tepki yansısız ve belirsiz etkinin yarattığı yalnızlıştır. Koyu grinin daha çok artırdığı bu yalnızlık monotonluktan da gelen bir boğuculuk kazanır. Bu etkinin sonunda öne çıkan duygu korkudur. Açık gri ise net olmayan bir umut kaynağını açığa çıkartma beklentisi gibi daha ılımlı hisleri taşıyabilir. (Teker, 2003, s. 84)

III. 1. 3. 5. Yalın Rengin Özellikleri

Rengin yaşam içinde önemli bir yönün fark edilmemesinin sebebi, onları kendi başına değil de, bir nesneye veya bir duruma bağlı olarak algılamaya eğilimli olmamızdan kaynaklandığı söylenebilir. Oysa renk kendi başına değerlendirildiğinde gerek fiziksel gerek fizyolojik bağlam açısından gözün doğrudan duyarlılığını etkileyen, bununla da bir zihinsel etkinliğe ve bedensel tepkimeye neden olan bir gücü yansıtabilmektedir. Rengi bu kapsamda kullanma çabaları, onu belirleyen özellikleri ve bu özelliklerin uygulanma biçimlerini tanımlamaktan geçer.

Rengin kendi başına bir değer sayılmasında 3 farklı belirleyici nitelikleri (boyut) içermesi gerekir. Bunlar;

- Renk Özü/Türü (Hue)
- Değer (Value)
- Doygunluk/Kroma (Saturation)

Hue rengin tanımlanması veya onun özü ve görünüşü doğrultusunda adlandırılmasını belirleyen boyuttur. Bir başka deyişle, kırmızı, mavi, sarı, yeşil gibi renklerin birbirinden ayrı olarak karakterize edilmelerini sağlayan önemli bir nitelik denebilir. Ayrıca, bu gibi renklerin tonlarındaki farklılık, temel alınan rengin belli başlı özelliklerini kaybettirmez, ancak tonların tek renk olarak nitelendirilebilmesini gösterir. Bir rengin tonlarında benzer ya da aynı görünüşler var olduğu düşünülebilir ama o rengin tonları ve spektral nitelikleri farklılık taşımaktadır. Örneğin, turuncu rengi ile kayısı rengi aynı olarak düşünölmelerine rağmen aslında her ikisi de farklı tonda renklendir. (Grimley, 2007, p. 139)

Value renklerin açık ve koyu biçimde belirlenerek ışığın şiddeti ve miktarına göre artan ve azalan görünüşler kazanmalarını sağlayan bir boyuttur. Rengin parlaklığı olarak da tanımlanmasıyla, bir rengin beyaz ve siyahla değiştirilip ya da çeşitlendirilip sırasıyla daha parlak ve açık veya daha koyu ve parlaklıktan uzak bir niteliğe sahip olmasına sebep olur. (Zelanski, 1984, p. 166) Rengin bu boyutu, olabilecek en yüksek değeri siyah, en düşük değeri beyaz bunlara ilaveten orta ton değeri ise griye ilişkin olarak akromatik bir form içindedir. Renksizliği kasteden akromatiklik beyaz, siyah ve gri renklerini kapsar. Dolayısıyla, bu renklerle ilişkili bir tonlama rengin özünün azalması bir başka deyişle kromasını yitirmesi anlamına gelmektedir. Bir rengin beyazla açılmış değerlerine tint; siyahla koyulaştırılmış değerlerine ise gölge denir.

Saturation ise rengin kromasını ya da doyunluğunu karakterize ederek saflık derecelerini düzenler. Yani “Kroma, veya Saturasyon rengin saflığını veya yoğunluğunu işaret eder”. (Wong, 1997, s. 33) Bu saflık canlı ve sönük renkler arasında olan bir yoğunluk azalmasına ya da bir renk hassasiyetine ilişkindir. Canlılık, rengin doyunluğunun ve renk kromasının en yüksek olduğunu, sönüklük ise rengin doyunluğunun azaldığını ve grileşmeye doğru gidişi ifade etmektedir. Munsell’in dairesinde renksel doymuşluk gri için sıfırken, griden uzağa doğru gidildikçe bu renksel doymuşluk yükselmektedir. Bu dairenin sonu doymuşluğun yüksek olduğu tarafı gösterirken, doymuşluğun az olduğu taraf ise dairenin merkezi olarak gösterilir. Doymuşluk normal olarak ortalama on sayısına dayanır ancak bazı renkler için bu geçerli olmayabilir. Mesela, yeşil rengin doymuşluğu kırmızı ve morunkinden daha azdır. Bununla birlikte, doymuşluk derecesi aynı denebilecek renklerin durumu onların griden uzaklıklarının da aynı olduğunu göstermektedir. (Kuehni, 2002, s. 20–27)

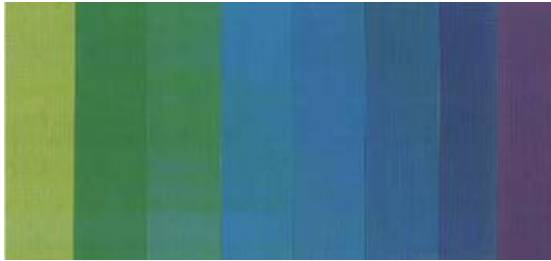
Bir rengin doyunluğu zayıflasa da renk özü baskınlığını korur. Bu doyunluğun azalmasında orta değerde mat bir renk özü ortaya çıkar. Bu değer, saf renkten daha donuk, doyunluğun yitirilmesinden oluşan griden de daha kromatiktir. Temel olarak saf spektral renkler kromatiklik bakımından en yüksek derecedir. Bu renkler görülebilir spektrumda kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi ve mordur. Bu renkler ana ve ara olmak üzere iki yönde değerlendirilir.

Ana renkler en temel saflık derecesini taşıyan olarak kırmızı mavi sarı hiçbir renkle kırılmayan, bileşimleri sabit renklerdir. Kendi içlerinde en büyük ton farklılığı taşıdıklarından paylaştıkları ortak sentez maddesi yoktur.

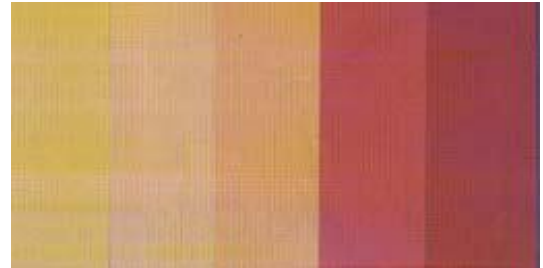
Ara renkler iki ara rengin eşit miktardaki birleşiminden oluşmuş yeşil, turuncu, mor gibi renk özleridir. “Karışım halindeki renklerdir. Ancak gene de, renk saflıkları korunmuştur.” (Temizsoylu, 1987, s. 13) Buna göre, ara renklerin bir renk özü olarak birbirlerine olan tezatları büyük farklılıklar içermez. Bir ara renk mutlaka iki ana rengin bileşenidir diğer ara renklerde bu iki ana renkten birini kendi bileşenlerine dâhil etmişlerdir.

Renk özlerini iki zıt tarafa taşıyan bir başka özellik ise *sıcak - soğuk* ayrımıdır. Spektrumda mavi renk soğuk renklerin sarı ise sıcak renklerin başlangıç noktasıdır. Buna göre, mavi, mor, yeşil soğuk renkler; sarı, kırmızı, turuncu, sıcak renkler olarak bilinmektedir. Bununla birlikte, renklerin soğukluk ve sıcaklık nitelikleri değişken olabilir. Kırmızı ve içlerinde kırmızının ağırlıklı olduğu renkler, soğukun en uç

noktasına yaklaştıkça soğuk, sıcaklığın en uç noktasına yaklaştıkça sıcak olur. (Resim 3.17., 3.18.)

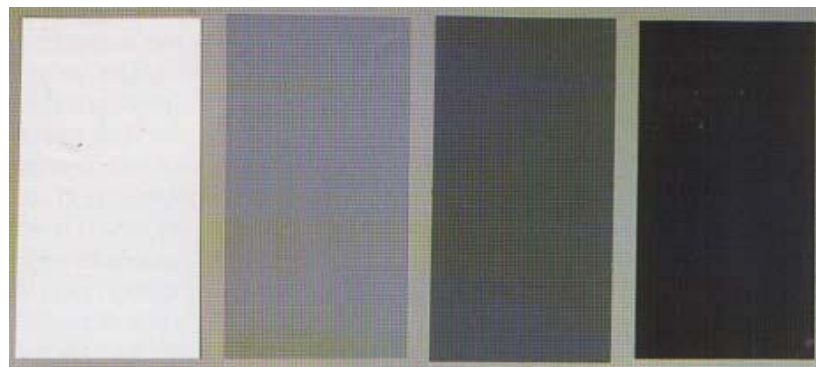


Resim 3.17. "Soğuk Renkler"



Resim 3.18. "Sıcak Renkler"

Renk özü belirli olmayan dolayısıyla akromatik olan *nötr renkler*, siyah, beyaz ve gridir. (Resim 3.19.) "Gün ışığındaki altı rengin toplamından oluştuğu için beyaz; ışığın hiç olmadığı bir yerdeki renksizlik anı/durumunu gösterdiği için ise siyah, fizik bilimi açısından renk olarak kabul edilmezler." (Sözen, 2003, s. 19) Gri ve tonlarının ise diğer iki nötr renklerden farklı olarak sıcaklık ve soğukluk durumları, bazı zamanlarda direkt bazen de farklı bir gri ile yan yana getirildiklerinde gözlenebilmektedir. Aynı zamanda, grinin açık ve koyu değerleri de bulunabilmektedir.



Resim 3.19. "Akromatik Renkler"

Renğin özüne ait bu özellikler, monokromatik bir tasarım düzeni ve buna bağlı olarak algısal nitelikleri için belirleyicidir. Nitekim monokrom renge ilişkin etki düzenlemeleri rengin kendini niteleyen üç boyutuna ilişkindir. Bu yalın renk etkileri;

- Renk özü (hue), yani tür niteliği ile ilgilidir. Monokrom bir düzenlemede etkinin sıcaklığı veya soğukluğu içermesi istenen durumlarda istene etkiye hâkim renk türünü ayrıca bir rengin açık veya koyu olarak etki ettiği hâkim tonu tanımlar. Kısacası, monokrom bir renk düzeninde zemin rengini belirler.
- Renk değeri (value), monokrom bir düzenlemede karşıtlıklar verir. Bir rengin açık-koyu değerlerinin yani bir renge başka bir renk katmadan onun beyazla açılmasıyla elde edilen değerler ile ya da siyahla koyulaşmasından elde edilen değerlerin ya tek başına ya da aynı anda zıtlık içeren düzenlemelerinden faydalanılır. İstenilen etki eyer bir zıtlıksa, ilk olarak rengin eşit miktarda bölünmüşlüğü ile düzenli geçiş aralıklarıyla verilebildiği etki bir biçimi vurgulamak olacağı gibi bu zıt etki yumuşaklık vermesi istendiğinde bir koyulu açıklı tondan diğerine yavaşça geçmekle daha dağınık bir etki olarak yüzeye yayılacaktır. Ayrıca, monokrom düzenlemelerde değer veya bir başka değişle “ışıklılık özelliği tümüyle sıcak veya tümüyle soğuk bir atmosferi oluşturur” (Temizsoylu, 1987, s. 28)
- Renk doymuşluğu (saturation), renk değeri gibi karşıtlıkları belirler. Rengin doymuşluğunu bir başka değişle kromatiklik düşüklüğüyle ilgili bu özellik monokrom düzenlemede tek başına kullanılabilir. Bununla beraber, rengin kromasının azalmasından ileri gelen sönüklük, matlık hali ya da kromasının yoğun olduğu canlılık, parlaklık hali ilgili tek renk vurgusu doyumluğun değişen derecelerini aynı anda kullanılarak verebilir.

Monokromatik tasarım düzeni zemin rengin hâkimiyetindedir. Dolayısıyla, tek rengi taşıyan yüzey ya da zeminle yakından ilişkilidir. Yalın rengin alana olan baskınlığı olası etkinin yönünü belirleyebilen bir ilgi noktası -ki bir değişim- ile ilgilidir. Bu ilgi noktası, daha çok değer alanlarının mesafeleridir. Bu değer mesafeleri tonların aralıkları, yani en açıktan orta tona ya da orta bir tondan en koyuya değerlerin birbirlerine olan uzaklıkları veya yakınlıklarıdır. Bu tonlar eyer yakın mesafede ise monotonluk etkisi ile uzak mesafe de ise ilgi veya değişim etkisi yaratabilir. Bununla beraber, ne olursa olsun yüzeyin yalın rengin açık veya koyu tonlarıyla düzenlenişi iyi bir değer planı ya da birliğin sağlanması açısından bu tonlar yani taşıyıcı renkler, yüzey renginin etrafında toplanması gerekir. Bu durum monokrom bir tasarım birlik esasıdır. Bir başka değişle, armonisidir. Bu birlik esasının bir değer yönü dengeye ilişkindir. Bir rengin açık tonlarını ya da koyu tonlarını etkili bir ölçüde kullanmak veya şiddetli bir

renge solgun renkle ya da cansız bir renge şiddeti yüksek bir etkiyle birleştirmek yoğunluğu ile oynamak bir denge kurmaya ilişkindir ya da taşıyıcı renge yüzeye eşit miktarda dağıtmak bir birlik ya da denge kurmayla ilgili bir çabadır. Bu çabalar, yüzeyin yalın renkle ilgili uyumunu belirler. (Kalınkara, 2006, s. 76–77)

III. 1. 3. 5. 1. Rengin Yüzey Etkisi

Yalın rengin yüzeye olan bağıntısı çeşitli etkileri ve ya etkileşimleri beraberinde getirir. Bir monokrom düzenlemenin bu yönü uzaysal etkileri verebilme özelliğindedir. Ayrıca yalın bir renk fizik değeri olarak yaydığı enerji ve titreşimleriyle kuvveti ve şiddeti itibariyle iki boyutlu yüzeyde birtakım duyuşal bağlarla ilişki kurabilir niteliktedir. Gombrich'in "Yapısalcı Kuramı"nda değindiği gibi "iki boyutlu düzlemler dışında bazı okuma süreçlerinin olması gerekmektedir." (Derman, 1991, s. 47–48) Bu süreçleri resimsel düzlemde yalın renk üzerinden değerlendirmek gerekirse etkiler tek yönlü olmayacak kadar çeşitlidir. Bunun anlamı, bir rengin, birbirlerinden farklı karakteristik özellikleri olan yüzeyler üzerinde değışken etkilerinin var olmasıdır.

İki boyutlu düzlemsel biçimin gelişmesinde görsel bir deneyimin düşey ve yatay olarak şekillendirdiği yükseklik ve genişlik temeli oluştururlar. Ancak, böyle deneyimin uzaysal etkisi renklerin derinliğine veya boyutlarıyla ilgili bir ağırlık ilişkisine bağlanabilir. (Dember, 1979, p. 169) Derinliğin algısal boyutta tanımlanan uzaklık ve yakınlık nitelikleri renklerde çeşitli açılardan etkiler yaratabilirler. Bu bir tür yüzeyle kurulan ilişkide derinliğe bağlı mesafe algısıdır. (Canbulat, 2009, s. 48) Aynı zamanda, renk ağırlık ilişkisi, uzak ve yakın izlenimleriyle birlikte büyüklük ve küçüklük duyumlarının getirdiği algılama etrafında şekillenir. Renkler tek tek incelendiğinde bu uzaysal etkiler daha belirgin gözlemlenir.

Kırmızı rengin, sıcaklığına ilişkin etkisi yüzeyden öne doğru gelen bir şekilde algılanır. Boyutu itibariyle diğer faktörlerin eşit olduğu durumlarda ışıklık derecesi orta düzeyde olduğundan ve doygunluk bakımından ağır izlenimi yaratan kırmızı ölçü bakımından da büyük görünecektir.

Soğuk renkleri kendi grubuna bağlayan *mavi* renk geriye doğru gidiyormuş izlenimi yaratır. Doymunluk bakımından ışıklık derecesi az olan mavi ağır görülür. Mavi ölçü bakımından da daha küçük algılanacaktır. (Genç, 1990, s. 73) Bununla birlikte, uzaklaşma eğilimi genişlik telkin edicidir.

Sıcak renklerin yönelimi olan *sarı* öne doğru gelen yani yakınlık hissi veren etkidedir. Renk boyutuna ilişkin olarak ışıklık derecesi çok yüksek etkide olan sarı hafif bir etkidedir. Ayrıca, büyük izlenimi yaratır. (Kalınkara, 2006, s. 72)

Soğuk bir renk olan *yeşil* uzaklaşma eğilimindedir. Merkeze yoğunlaştırma, küçülme ve ışıklılığı orta derecede olduğu için ağırlığı olan fakat nötr bir etki uyandırdığı sebebiyle ağırlıksız etkisi uyandırabilmektedir.

Sıcak renk grubunda yer alan *turuncu* güçlü yaklaşma gösterir. Boyutuna ilişkin ve büyüklük hissinden dolayı ağırlığı olan bir nitelik gösterir.

Mor, renklerin soğuk grubuna dâhil olarak mavi gibi gerileme niteliği taşır. Bununla birlikte, merkeze doğru çekme görünümündedir. Mor doygunluk bakımından en koyu renk olarak, ağırlığı olan bir renktir.

Siyah nötr bir renk olarak çok yakın yani öne doğru gelme ve en koyu olarak çok ağır bunun yanında merkeze doğru çekme niteliğindedir.

Çok uzak izlenimi veren *beyaz* nötr bir renk olarak ölçü bakımından çevreye doğru genişlemesiyle büyük, açıklık bakımından ağırlıksız izlenimi verir. (Güngör, 1983, s. 36)

Rengin saf tonu ile ilgili bu genel yaklaşımlar dışında, renklerin değişken olan sıcak soğuk karakterlerine bağlı olarak sıcak bir rengin soğukluğa yönelmesi durumu örneğin kırmızının vişneçürüğüne yönelmesi onun bir soğuk renk olarak gerilme derinleşebilme özelliğini de beraberinde getirir. Benzer durumu, Holtzschue (2002, s. 74) soğuk bir renk olarak gerilemeye eğilimli mavi için şöyle dile getirmiş; “Açık renk maviler uzaklaşmış gibi görünürken soğuk maviler yaklaşma hissi verir.”

Yüzeyde bir derinlik etkisini somutlaştıran rengin açık koyu değerlerini niteleyen ışık gölge ilişkisinin gizemlilik, gerilimlilik gibi psiko algılarının yanında, ilişkinin çok düşük olduğu anlarda da belirsizlik, monotonluk, sükûnet gibi algısal oluşumları görünür hale gelir. (Atalayer 1994, s. 169)

Tek rengin değer yani açık koyu tonlarına ilişkin olarak yakınlık, uzaklık etkileri açık değerlerin yakın koyu değerlerin ise uzak olarak görülmesine ilişkindir. Koyu tonlar derinliğe doğru çekmeyle ilgili olarak siyahla ya da siyaha yaklaşık bir rengin sunumuyla ilgilidir buna karşın açık tonlar ileri doğru gelme ile beyaz ya da nerdeyse beyaza yakın olan renklerle sunulurken ışıklık derecesi yüksek olarak parlak, sert olmayan bir etkide olduğu için pastel olarak nitelendirilir. Bir başka deyişle, “Koyu renkler tek başına kullanıldığında ağırbaşlı bir etki meydana getirir. Parlak yapıya sahip

olan pastel renkler ise kullanıldıkları yerde yumuşak bir etki yaratır.” (Gürer, 1970, s. 63) Bunun dışında, monokromatik bir düzende zemin renginin taşıyıcı değerleri açık olan tonları birbirlerine yakın oldukları anda olası etkinin toplamı yumuşar.

Yumuşaklık ve sertlik rengin açık değerlerine bağlı olmayan bir etki olarak bir renk özünün niteliğinde olabilir. Birtakım renkler yumuşaklığı, birtakım renkler ise (kobalt mavi gibi) sertliği uyandırabilir. Kandinsky ‘e göre, (2009, s. 49) “yumuşak görünen renkler vardır (vişneçürüğü) insana hep sert gelenler vardır (kobalt yeşili, krom oksit yeşili)”

Yalın renk parlaklığı, yakınlaşma eğilimindeyken, matlık gösteren yalın renk uzaklaşma ile ilişkilendirilir. Ayrıca, parlak olan renkler ölçü gösterir; daha büyük algılanır. (Gürer, 1970, s. 57)

Transparanlık (saydamlık) derinlik algısında ışığa geçirgenliği olan bir etki oluşturarak renk algısını şekillendirir. Renklerin üst üste getirilerek oluşan geçişlerinde arada kalan alandaki konumlanan renk, transparan bir oluşumun göstergesidir. Bir başka deyişle, renklerin bu geçişinde üstte gibi görünen açık renkler saydam olarak nitelendirilirken, altta kalan ve daha koyu renkler ise saydam olmayan (opak) bir mahiyet kazanır. (Holtzschue, 2009, s. 73–74) Bununla birlikte, transparan etkinin algılanması, delmelerle, yırtmalarla derinlik kazandırılarak belirgin hale gelebilir.

III. 1. 3. 5. 2. Renk-Biçim İlişkisi

Rengin salt bir halde yarattığı etki aslında içsel ya da zihinsel bir boyutta kendini gösterirken, bu boyut değişmeden biçimle ilişkisi daha dışsal bir hal kazanır. Biçim, bu anlamda rengin soyut gücünden yararlanarak kendi içselliğini ortaya çıkarır. Renk ile biçim bütünleşerek yoğun bir içsel titreşimi tetikleyebilirler.

Bu ilişkinin duygusal bir etkileşime sebep olduğuna dair görüşe sahip Itten, ana renkleri temel geometrik biçimlerle bağlantılı olarak düşünerek biçimin renkten ayrılamayacağını ifade etmiştir. Bu anlayışını Itten renk çalışmalarında da kullanmış ve özellikle rengin sistematik ilişkilerini basit geometrik biçimler üzerinden yürüterek, bu biçimlerin ilgili renklerle birleşmesinden gelen etkileşimin gücünü vurgulamıştır. (Itten, 1960, p. 72)

Renklerin biçimler ile değerlerini vurguladığı görüşünün bir başka savunucusu olan Kandinsky, biçimin kendine dair olan bir içselliğini renkle bütünleştirmenin peşindedir. Biçimi iki yönde ele alan sanatçı bir nesneyi yüzeyden ayırmaya yönelik sınırları

belirleyen somut yaklaşımı değil daha çok daima soyut kalan değişmeyen, bir nesneye değil soyut varlığını koruyan, kendine ait hayat sürdürerek etkileri ve itkileri olan kare, daire, paralel kenar (dörtgen), üçgen gibi temel geometrik biçimleri dikkate almıştır. Kandinsky biçim ve renkle ilgili görüşlerini şu şekilde dile getirir:

“Kendi başına biçim, bütünüyle soyut da olsa ve geometrik bir biçime de benzese, kendi içsel tınısını taşır, bu biçimle özdeş olan niteliklere sahip, zihinsel bir varlıktır.

Burada biçimle renk arasındaki etkileşim açık-seçik günışığına çıkıyor. Sarıyla doldurulmuş bir üçgen, mavili bir daire, yeşilli bir kare, gene yeşilli bir üçgen, sarılı bir daire, mavili bir kare vb. Bütün bunlar bütünüyle farklı ve farklı etki yapan varlıklardır. ... sivri renklerin niteliği sivri biçimler içinde daha güçlü bir ses verir (örneğin sarı renk üçgen içinde). Derinliğe eğilimli renklerin etkisi yuvarlak biçimlerle kuvvetlenir (örneğin mavi renk daire içinde).” (Kandinsky, 2009, s. 54)

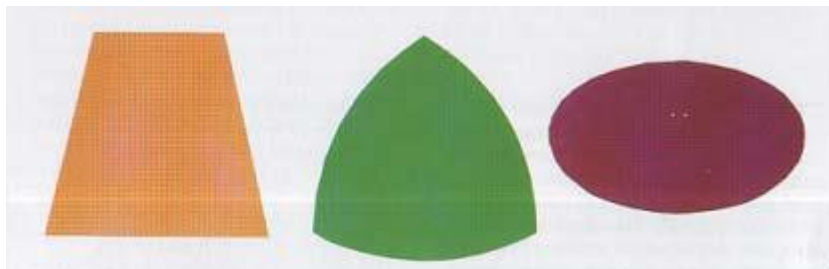
Kandinsky bu ilişkiyi kitabında net bir şekilde vurgulamasına rağmen evrensel olacak resimsel bir dil gerçekleştirebilmek için daha sonra bir istatistiksel ankete başvurmuş ve renklerin bu dile sahip olmasına önem vermiştir. (Gage, 1999, s. 252–253)

Temel geometrik biçimlerin kendi başına değer bulması yalınlığını önemli kılar. Yalın biçimin yalın renkle arasındaki etkileşimi önemli kılan noktada her ikisinin de temel değişmeden kalan, soyutlanmış, detaylara daldırıcı eğilimlerden arınmış olarak kendi kendilerini ifade edebilecek değere sahip olmalarıdır. Yalın rengin biçimin bu yalın haliyle ilgili kurduğu bağı belirleyen yanı sıra ise rengin kendine ait yani öznel karakterinin yarattığı etkidedir. Buna göre; ağırlığı, saydamlığı olmayan bir maddeselliği ile çekim gücü yoğun olan kırmızıya, karenin yatay ve düşey çizgilerine ve sert sınırına bağlı olarak karenin statikliği uygun bulunur. Kırmızı, kareyle durağanlığı, katılığı ve sınırlılığı varmaktadır. Sarı, batıcı karakterinin yanı sıra hafif ve canlıdır. Üçgen de sivri açılı hafif olan sarıya uyar. Mavi derinliği, huzuru, sonsuzluğu verir. Zihinsel bir sürece etkide bulunan daire de yumuşak, gevşetici hareket özelliği içinde sonsuzluğu tetikleyerek, mavi ile uyumludur.(Resim 3.20.) (Sözen, 2003, s. 45)



Resim 3.20. “Üç temel rengin biçimle ilintisi”

Renk ve biçim ilişkisi, üç ana rengin, bu üç ana biçimle olan ilişkileriyle sınırlı değildir. Ara renklerinde etkilerini daha da güçlendirebilecekleri biçimlerle ilişkili olduğu görülür. Buna göre, turuncu üçgen ile kare arası yamuk bir biçimle, yeşil, üçgenin kenarları bombeleşmiş olarak daireyi andırır bir biçimi ile mor ise elips biçimi ile uyumlu gösterilir. (Resim 3.21.)



Resim 3.21. “Üç ara rengin biçimle ilintisi”

IV. BÖLÜM

IV. 1. YALIN BİR ANLATIMIN BİRİNCİL ARACI OLARAK RENK KULLANIMI

IV. 1. 1. Modernizmle Birlikte Renk Kullanımı

Rengi, temel kuran bir anlayışa taşımak onun resimsel bir düzendeki yerinin hayatiyetinin ve etkisinin farkına varılmasından sonra başlamıştır. Renk bu anlayıştan sonra resimsel düzenin diğer unsurlarını bastırmış; bu yolla duygulara derinden nüfuz

edebilen özelliğini ön plana çıkarmıştır. Sanatçılar rengin bu özelliğinden yararlanabilmenin yolunu onu en saf halde büyük alanlarda kullanmakta bulmuştur. Renk bu anlamda artık nesnelere bağımlı bir yüzey rengi değil ışığın bağımsızlaştırdığı bir güç ile kendi yolunu çizebilecek yetkinliğin sahibidir. Rengin kendine ait değerlerinin düzeni belirleyebilecek kadar merkeze yerleştirilmesi yeni bir dönemin tetiklediği bir başlangıçtı. Modernizm bu başlangıççı temsil ettiği sürede renk resimsel kuruluş düzeninde kendine kilit bir rol edinmişti.

Modernizm geç 19.y.y. ile 20.yy. başı arasında kabul edilebilen bir başlangıçla ilgili dönemi ifade edebilir. Modernizm daha çok sanat hareketlerine ya da üsluplarına gönderme yapan bir terimi verirken bununla birlikte Harrison'a göre, (2010 s. 34) “belli bir tür yapıtlarla ve bu yapıtların diğerlerinden ayrışmasıyla ilgili bir değer formu” olarak tanımlanmıştır. Buna göre; “Modernizm Sanatta yeni anlatım biçimleri aramak için "geçmiş" ile kökten bir kopuş yapar. ... Klasik sanatsal ölçünlerden, anlam ve içerikten uzaklaştı ve sanatın araçlarının kendileri — çizgiler, renkler, araç ve gereçler — üzerinde yoğunlaşma başladı.” (Yardımlı, 2006–8)

(http://www.ideayayinevi.com/noesis/Modernlik/Modernizm_01.htm)

19 y.y. ve 20 y.y. boyunca yaşanan bilim ve sanayi devrimleri, teknolojik değişimler nüfus artışı ve yoğunlaşması gibi bir dizi ilerlemeler modern toplumların oluşumunu tetikledi. Modern toplumlar “endüstrileşmiş, özgül bir sosyal farklılaşma sergileyen, büyük heterojen bir nüfusa sahip, bilim ve teknolojinin gederek daha fazla egemen olduğu” (Hollinger, 2005, s. 44) toplumlardır. Böylelikle, uygarlaşan toplumun, gelenkseliğe dayalı rehberliğini yitirme olasılığını gündeme getirerek, sürekli değişim ve dönüşümün yol açacağı olumsuz etkilerden nasıl koruna bileceği düşüncesi gündeme gelmiştir. Bu düşüncenin temelinde ki isim olarak Jean Jacques Rousseau “modern bireyde, insanlığın ilkel basitliğinden çıkışıyla birlikte zorunlu olarak kaybolan niteliklerin nasıl korunabileceği veya yeniden kazanabileceği” (Cevizci, 2000, s. 804) problemini ortaya koymuştur. Rousseau'nun bu düşüncesinin doğrultusunda, birey olarak insan varlığı veya insan doğası öne çıkmıştır. Bu doğrultuda, insanın tam ve gerçek bağımsız varlığına kavuşabilmesini sağlayacak olan manevi özgürlüğe dikkat çekilmiştir.

Modernizm'in başlangıç sürecine benzer tarihte öne çıkan eğilim olarak “soyutlama” ise soyut kavramının sanatsal ilgileri doğrultusunda gelişir. Bu gelişimin içinde yer alan isim olarak William Worringer, sanatı psikolojik bir temellendirmeye

dayatarak insanın yarattığı ilk yani ilkel sanatı soyut olarak görmüş ve ilkel toplumla modern çağın oluşum dinamikleri karşısında değişime ayak uydurmaya çalışan uygar toplum arasında bir bağ kurmuştur. Sanatın ve sanatçının yönelimi, empirik dünyanın değişmelerinden ve belirsizliklerinden kaçmayı, buna karşın değişmez biçimlerde huzur bulmayı süre getirmiştir. Değişmeyi, özü yakalama kaygısı içinde olan sanatçılar, çalışmalarında birçok görünen maddesel gerçekliğin temelini oluşturan basit geometrik biçimlere yönelirler. Doğa ve nesnelere yeni bir biçim içinde kavranır. Kısacası, huzur mutlak biçimlerde aranır. İnsanın da karmaşık ve sınırsız dünya olayları karşısında huzuru mutlak sanat biçimlerinde bulabileceği düşünülür. (Worringer, 1971, s. 16) Bu kapsamda, nesnenin veyahut dış dünya görünüşlerinin keyfilikten ve tesadüflükten arınma süreci içinde değişmeyen özünü arayan sanatçılar olarak Cezanne, Kandinsky, Klee soyutlama anlayışının içinde yer alırlar. Modernizm ile sanatçıların çoğunda görülen, insan ruhunun kaynağını arayışlar doğrultusunda bozulmamış, değişmeden kalmış öz olarak, sanatın ilk örneklerini ya da uzak ülkelerin ilkel sanat biçimlerini anımsatıcı görünümlere yer verilmiştir. Bu durum, modern resim sanatında tuval yüzeyinde yalınlığı öne çıkarmış; geleneksel figüratif ilgiyi koparmıştır. Yalınlığın görüntüsü, tuval yüzeyindeki boşlukları veya alanları artırmıştır. Ayrıca, modern resim sunumlarının geleneksel resmin figüratif ilgisinden uzaklaşması eğilimine ilişkin ilerlemeler, büyük çoğunlukta bilimsel gelişmeler sebebiyle yaşanmıştır. Özellikle de renge yönelik gelişen bilimsel süreç ile modern resim sanatında özgür bir renk anlayışına temel hazırlanması söz konusudur.

Modernizm, kendi gelişimi süresince bağlantılı olduğu dönemin bilimsel ve teknolojik ilerlemesiyle uyumlu birliktelik sergilemiştir. Bu noktada, renge ilişkin fiziksel ilerlemeler açısından, Newtoncu görüş olan “ışığın uzayın içinden düz, tek sıra halinde ışınlar halinde geçen ufak parçacıklardan yapılmış zerrecikler” (Shlain, 2004, s. 114) oluşu yerini, dalga olarak ışığın yani ışığın bir dalga gibi hareket ettiği görüşü ortaya atılmıştır. Buna göre, renk bir nesnede değişmez mutlak bir unsur olarak değil, gözün optik alımına duyarlı, dalgaların değişken niteliği ile ilgili bir olgu ya da fenomen olarak değerlendirilmektedir. Bir başka taraftan, Goethe rengin, bir öge olarak bağlamının yapısına uygun değişimler gösterdiğine yönelik görüşü dile getirerek, onun fiziksel madde halinin olmayışına uygun olarak ele geçirilemeyen ruhsal bir yanına eğilmiştir. Goethe, rengin, dış dünyanın görünümüne ait bir öge olarak insan hayatı içinde uzun süreli bir tanışıklık ilişkisi barındırır da, genellikle hakkında ne

düşüneceğimizi önceden kesterilemeyen yönü olduğuna ve bu yönüyle korkutuculuğunu korumasıyla da fizyolojik, patolojik* ve estetik etkilere yönelik talebi doğurduğuna değinir. (Arnheim, 2004, p. 62)

Rengin, gölge, ışık, form, kontur ve perspektif anlayışına bağlı temsili değer yaklaşımı yerine, yüzeye formun karakterini ve perspektifin sınırlarını kaybettirecek ve ışığı ve gölgeyi saf renklerle aksettirecek bir tür özgül renk atmosferi yerleşmiştir. Böylece, rengin tabiatta var olmaktan öte bir değere sahip olması modern çağın resimsel boyutunun temelini oluşturdu. Bir başka deyişle, “Modern çağ akla uygunluk gösteren yerine, kalbi olana yönelerek, rengi resim sanatına kazandırdı.” (Bigalı, 1999, s. 224)

Modernizm, bilimsel alandaki yenilikler içerisinde nesnenin sabit olmayan devinen yani uzama-zamana bağlı değişken olduğu yönündeki gelişmeyede tanıklık ettiği görülür. Böylelikle, öznenin ayrı bir dış dünya yani onun kontrol edemeyeceği kendine has devinimi olan görüntüler dünyası keşfedildi. Böylece, görünen dünyanın görüldüğü gerçekliği doğru ve kesin bir şekilde vermediği, öznel algılara bağlı değişken izlenimler verdiği anlayışı doğadan, duyuşsal fiziksel olandan uzaklaşmanın değişmeyen olan özlere ulaşmanın ihtiyacını getirmiştir. Bu noktada, perspektif kuralları doğrultusunda arada aradalık içinde tuval yüzeyinde belirgin görüntülerin yerine, ilkel anlayışta ya da doğu sanatlarında mevcut olan paralel perspektif kullanılmıştır. (Turani, 1999, s. 630) Buna bağlı olarak, nesnelere sınır çizgilerini göz önüne almayan dağınık renk lekeleri ya da nesne biçiminin etkisinden çok birbirini davet eden renklerin işkâl ettiği alanlar yaratılmaya çalışılmıştır. Göz, tamamıyla verili olmayan yani belirgin ya da net olarak belli edilmemiş nesneyi, uzamın bir parçasından bir parçasına yaptığı hareketlerle algılamaya çalışır. Resimsel yüzeyi bu türlü bir teknik içinde değerlendirmek, Burtek’e (2011, s. 73) göre;

“ölçülerle ince hesaplamalarla zihne seslenen değil gönle seslenen insanın içinde bulunduğu dünyayla sarmaş dolaş olduğunu onun dışında olmadığını devinim hem dışarıda hem içeride olduğunu hatırlatır. ... tuval yüzeyinde yer alan nesnelere arasındaki yan yanlık birbirinin içindeki devinim hareketleri bu keşfedile yeni fiziksel dünyanın özne ve nesne arasındaki bir karşı karşıyalık değil karşılıklı bir davetin ifadesidir. Özne nesnesini nesne öznesini davet eder: gözlemci, yapıt karşısında benzer bir ruh hali içinde resme davet edilir. Parçalarını bütünleştiremediği tuval yüzeyindeki nesnel

* Tıpta, hastalığın nedenini ve doğasını inceleyen dal olmasının yanında klinik psikolojisinde ve psikiyatride ruhsal-zihinsel anormallikleri de kapsayacak şekilde kullanılmaktadır.

anlatı özneyi davet ederken ressamın fırça vuruşlarındaki hareketlilik renklerdeki canlılık gözlemcinin karşı karşıya kaldığı karışık dünyayı yumşatarak ona bir hayal dünyası ile birlikte yeni dünyaların olanağını sunar.”

Bu türlü bir anlayış, Romantik akımının manzara resmi teknikleri içinde görülebilmesiyle kendini var etmeye başladı. 19.y.y. ile birlikte gelen hak ve özgürlük arayışlarının sanatçıları da etkisi altına alarak onları yeni bir sanat anlayışına yönletti. Sanatçıların yaratımı açısından bağımsızlığına kavuşmak istemesi onların dış dünyayı istediği, algılayabildiği açıdan değerlendirme fırsatı verecekti. Böylelikle, özgür anlatım tekniklerine kavuşabilecek olan sanatçılar resimsel konunun içeriğini kendi belirler hale gelecek; kendinden önceki dönemi temsil eden resimlerde görülebilen saray, din ve kurumların etkisinde kalmadan kişisel ifadelerinin sunumunu gerçekleştirebilecekti. Bu durumda ahlaktan, politikadan kopmuş, sosyal dayanağı olmayan sanat, kendi estetiği için yapılabilecek bir anlayış doğarabilirdi. Sanat için sanat başlığı altında tutulan bu anlayış, Romantizm ile birlikte anılmaya başladı. (Fischer, 2003, s. 67)

Romantik akım sanatçılarında görülen bu özgür tavır, onların resimlerine, doğa atmosferinin geniş ufkunu yansıtan bir görünümün olarak belirir. Romantik manzara resimleri, kırlık alanların, denizin ve gökyüzünün resimsel yüzeyi kaplayan görüntüsüyle anlayışın içinde öne çıkmış sunumu yansıtmasında renk dinamiklerini özgürce kullanmayı gözetken bir yapı sergiler. İfadenin bağımsızlaşmasıyla özerkleşme eğilimini gösteren yapıtlarda renk, sadece ait olduğu nesneden değil, diğer resimsel elemanlardan da bütünüyle soyutlanarak, mutlak bir bağımsızlığa kavuşur. (Ergüven, 1992, s. 63)

Romantik sanatçılarının kazandığı estetik özgürlük ile sundukları büyük ve geniş manzara hissi, izleyicinin yoğun duyarlılığıyla ilgilidir. Buna göre, Claudon, (1999, s. 9) bu duyarlılığı şu sözlerle anlatır:

“Engin kırların, işlenmemiş büyük çölün birbiri üzerine yığılmış belirsiz dağ kitlelerinin, kayalıkların ya da derin uçurumların, ya da uçsuz bucaksız bir suyun görünümü işte böyledir; bunlarda bizi etkileyen ne nesnenin yeniliği, ne de güzelliğidir, bizi etkileyen doğanın olağanüstü yapıtlarında görülen şu sert ve kaba görkemdir. Bir nesne tarafından yutulmayı, ya da kendi sınırları içinde kapatamayacağı bir şeye sarılmayı sever imgelemimiz. Ruhumuza bir tür dinginlik ya da coşku veren büyük nesnelere görünce hoş bir şaşkınlık duyarız.”

İzleyici ve resim arasında bir bağ kuran manzara resimleri, perspektif ve renk-ton ilişkisini eriterek, tuval yüzeyini yarı şeffaf puslu bir atmosfere bıraktığı bir görünüme kavuşturulur. Böylelikle, belirsiz bir manzaranın izlenimi ile gözün tarayabileceği bir görüntü elde eden romantik sanatçı, resmin çerçevesinin sınırlarının dışına taşabilecek kadar yoğun bir mekân hissi yaşatır. Bu mekân hissi bir uçtan bir diğerine ulaşan alanlara ulaşarak, gökyüzü ve deniz arasında bir ufuk çizgisi yaratarak ya sade ve yalın olarak ya da söz konusu atmosfer içinde tek bir figür yerleştirerek meydana gelir. (O’Doherty, 2010, s. 35) Gözün duyarlı bir bakışı altında değerlendirilen bu yapıtlar, izleyicinin içsel dünyasına ait değerleri harekete geçirerek, gerek bu dünyanın gerekse kendi iç dünyasında keşfedebileceği bir derinlikle ilgilidir. Bu kapsamda, resim görüntüden daha derin bir şeyleri işaret eden sunumuyla “iletişim kuran bir ortak’tır, yeni deyimıyla interaktif.” (Krausse, 2005, s. 59) İngiliz Romantik sanatçı William Turner ve Alman Romantik sanatçı Caspar Friedrich David söz konusu manzara resmi anlayışında öne çıkan isimlerin başında gelir. (Resim 4.1., 4.2.)



Resim 4.1. William Turner, “Colour Beginning”, Sulu Boya,
1819, 22.5 x 28.6 cm, Tate Gallery, London

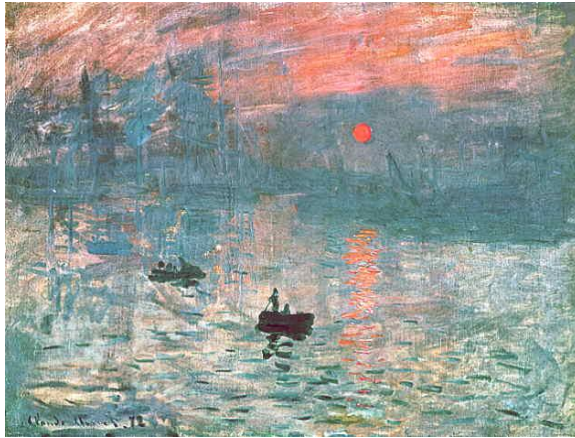


Resim 4.2. Casper David Friedrich, “Monk By the Sea”, 1809–10,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110 x 172 cm, Nationalgalerie, Berlin

Modernizmin özgül renk düzenlemelerinin başında gelen Empresyonizmle rengin duyularının ön plana çıkması, renk karışımlarının palet üzerinde yapılmasına değil de, görsellikle ilgili karakterinin vurgulanmasına yöneliktir. Tuval üzerinde yan yana gelen saf renk tuşları, gözde meydana gelen fizyolojik bir değişimle algılanarak içten gelen bir duyarlılığı uyarmaktadır. Bunun anlamı, “bu akım aynı zamanda saf ve yalın duyarlılığa yeniden duyulan bir özlemdir.” (Serullaz, 1991, s. 14)

Dönemin fizik alanındaki gelişmeleri doğrultusunda nesnelere renklerinin sabit olmayan yapısını ortaya çıkaran, bu anlamda renklerinin gün ışığına bağlı olarak yansıyan ışıklardan oluşarak kendilerini gösterdiklerini belirten Empresyonistler nesneyle ilişkilendirilen lokal, bellek veya çağırışım renk olgularından kurtulmaya çalışmıştır. Empresyonizm, 19. y.y. sonlarında deneysel ruhbiliminin aracılığıyla açığa çıkartılan renklerin süredurumu yani nesnelere yüklenmiş bir renk hafızası da denebilen bu çağırışım renklerine değil de, optik olarak tamamen yalın bir algılamaya yöneliktir. Bu durum, bir renk yüzeyi ortaya çıkarmıştır. Her ne kadar bilimsel temellere yani gözleme ve deneye dayalı olan bir doğa incelemesi yapabilmek adına yürütülen bir çaba olsa da renk bu kurtulmayla aslında soyutluk içerisinde bir ruhsallığın ifadesini olanaklı kılıyordu. (Tunalı, 1992, s. 62)

Işığın bağımsızlaştırdığı renksel görünümünün değişkenliğini, doğanın izlenimleri ile birleştirerek, o döneme kadar üzerin de hiç durulmamış rengin ışıkla olan bağının yani ışığın bir renk tayfı olduğunun ya da rengin bir ışık tayfı olduğunun farkındalığı Empresyonistlerce kullanılmıştır. Bu farkındalığı kullanarak, akımın başında yer alan Claude Monet’nin 1872 tarihli *İzlenim* adlı yapıtı da akımın isminin belirleyicisidir. (Resim 4.3.)



Resim 4.3. Claude Monet, “İzlenim”, 1872, Tuval Üzerine Yağlı
Boya, 48 cm × 63 cm, Musée Marmottan Monet, Paris

Monet'nin yapıtı, titreşimli etkiler yaratarak ışığı hareketlendirmiş ve gözümüzün önüne gelen bu titreşen ışık ve renk tayfları etkileyici duyular oluşturmuşlardır. Yapıtta yer alan güneşten tek tek yayılan mavi, sarı, pembe gibi farklı tondan meydana gelen karışık etki izlenimin gerçekçiliğini oluşturmuş olarak canlı ve parlaktır. Yüzeğe yakın tutulan bu renk tonlarının canlı ve parlak değişkenliği saydam bir etkinin de doğmasına neden olmuştur. Bağımsız renk değerleriyle sınırları belirlenmeyen bir yüzeyi ortaya koyan Monet'in yarattığı mekânsal etki, hâkim bir renk tonuna bağlı kalarak uyumu yakalamıştır. Bu anlamda, gözün daha çok yoğunlaşabilmesiyle duyuları harekete geçiren titreşimler, karşılaşılan atmosferik görüntünün şiirsel etkisini, bir başka deyişle daha derin bir şeyleri harekete geçirebilir niteliktedir. Bu türlü bir etkinin, hâkim renk tonun yüzeye olan baskınlığıyla ilgili bir sadelikten gelmesi dönemin yapıtları arasında dikkat çekicidir. (Foster, 2011, p. 7–10)

Riley'e göre, (2008, s. 167) Monet'nin resimlerinin temel unsuru ışığın değişmesiyle gelişen gölgeler ve yansımalarıdır. Bu unsurlarla beraber, rengin ton yapısının şaşırtıcı bir biçim alışı kaplanır tuval yüzeyi. Bununla beraber, görünümelerini bu teknikten alan yapıtlarda bakışı huzurlu bir zamansızlık duygusuna yönlendirebilen bir etki gizlidir. Bu duygunun bir resim kompozisyonunda, ışık ve gölgelerle oynananmasıyla az çok parlaklıkla dolu tek renkli farklılıklar birlikteliği sağlanmış olan tekniklerde görülen rengin telkin etkisinden kaynaklanması kaydedilmiştir. (Weber, 1994, s. 112)

Resimde rengin algılanmasını ufak fırça vuruşlarıyla oluşturduğu tonal farklarla yansıtan G. P. Seurat olmuştur. Uyguladığı resimsel teknik ile Noktacılık anlayışını

ortaya çıkaran Seurat, saf rengin bilimsel bir yönünü kullanır. Gözün optik algısına dayalı olarak çalışan ressam renkleri paletin üzerinde karıştırmaktan ziyade izleyicinin görüş mekanizmasından faydalanır. Renk bu anlamda, kullanıldığında görülür ki nesnelere nesnel niteliği olmaktan ziyade ona yüklenen öznel bir nitelikten ileri gelmiştir.

Seurat, çalışmaları tuval üzerinde küçük renk noktalarından ya da tek tek renk noktalarından meydana gelerek oluşturulmuştur. Bu teknik izleyicinin görme algısında gerçekleştirdiği optik bağa yöneliktir. İzleyicinin algısına ulaşan her bir renk bir duyum olarak kabul edilirse resmin tamamı bir duyumlar topluluğu olarak görülebilir. İzleyicinin algısına yönelik bu optik bakışta renk noktaları, renkli görmeyi sağlayan koni (çubuk) hücrelerinin alımıyla ilgilidir. İzleyicinin gözünde tek bir çubuk hücresinde toplanan renk noktaları renk karışımı içinde erir ve bir bütün oluşturur. (Resim 4.4.) Ancak, böyle bir optik alımın gerçekleşmesi için izleyiciden belli bir uzaklık talep etmektedir aksi halde yakından alınan renk verileri birden fazla çubuk hücresine erişeceği için bir bütün olarak görülemeyecektir. (Kılıç, 2000, s. 31)



Resim 4.4. George Seurat, “Grande Jatte Adası’nda bir Pazar Günü Öğleden Sonra”, 1884–1886, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 207.6 cm x 308 cm, The Art Institute of Chicago

Seurat resmin deneysel bir aktivite olduğunu öne sürmüştür; bu yolda diğer pointilist sanatçıları da etkileyerek, görünümün zihinde meydana gelerek, gözün üç temel reseptör ile algıladığı gerçeğini vurgulamıştır. Böylece, algısal bir takım yanılsamalara

eğilerek görüntünün zihinde canlandırılacağı resimsel bir yöntemin izlemesinde önemli bir rol oynamıştır. (Braham, 2002, p. 18–20)

Saf rengi nokta ve düz fırça vuruşlarıyla Seurat'ın izinden yolalan sanatçı V. Van Gogh'tur. Resimlerinde boşluk etkisinin anlamlı yalınlığının atlanmadığı resimsel yüzeyine, renk dağılımının çok katmanlı ve parlak yani saf olanıyla kaplamayı uygun gören Post-Empresyonist olarak Van Gogh, geniş ve serbest fırça darbelerinin bıraktığı derin etkiyi ön plana çıkarıyordu. Saf renklerle yarattığı mekânlar derinliğini gereğince yerine getirilmiş bir perspektiften değil yoğunluğu yüksek seviyede artırılmış zıt renk ilişkilerinden geliyordu. Böylece, Van Gogh mevcut görme alışkanlığını yıkmayı başaracak bir yüzeysel etkiyle dış dünya gerçekliğinin karşısına kendinden gelen bir duygusal gerçekliği koyuyordu. Yapıtlarında izleyeni tanıdığı olmadığı bir görüntünün içinde ele geçirmeye çalışan renklerin birbirine bağlı istikrarlılığı, saflığın ve doğallığın etki gücüyle harekete geçecek bir duyarlılığın hizmetine verilmiş. Döneminin sanatçılarına etki eden Japon resimlerinin sadeliğinde merkezden dışarı doğru dağılan bir etkinin yabancı olunan bir içsellığe neden olması tesadüfen seçilmiş değildir çünkü bu saf renkler yine bir içsel uyanışın duyarlılığında ruhun görsel ifadesine uygun görünen bir sürecin ifadesi için belirlemiştir. Bu yönüyle, Van Gogh aslında renk ve insan ilişkisini belirleyen ince detayı görünür kılıyordu. Sanatçı *Forum Meydanında Gece Kahvesi'ni* (Resim 4.5.) boyarken, renge yüklediği etkileri şu sözlerle ifade edilmiştir: “okşayıcı pembe, kan kırmızısı ve koyu kırmızı şarap rengi, sarımsak yeşil ve mavimsak yeşille tezat tatlı yeşille deniyordum. Bütün bunların hepsi kor halinde yanan cehennem atmosferi, kederli solgun ruh durumunu ifade ediyordu” (Turani, 1999, s. 627) Bir başka deyişle, Van Gogh, saf renklerin ya da arı renklerin insan ruhunun derinine inebilecek kadar güçlü bir etkiyi mümkün kılması durumunu her daim değişmeyen bir duyarlılığa bağlı olduğuna dair olan düşünceleri görünür kılıyordu. Bu düşünce, bir dizi deney sonucunda deneysel psikoloji sayesinde ortaya konan çıkarımlardan biriydi. Konuyla ilgili olarak Gage, (2004, s. 219) şu ifadeleri kullanmıştır:

“Japon baskılarının değişik versiyonlarını resimlerken, kesin ve çarpıcı bir biçimde birbirlerini tamamlayan renklerin yerine daha az dikkat çeken, daha az göze batan renk armonilerinin bu durum cehalet ve bayağılık örneği olarak görebiliriz. Ama Van Gogh'un yaşadığı dönemde deneysel psikolojinin en önemli başarılarından biri güçlü, doymuş “temel renklere” duyulan sevginin, primitiflere veya çocuklara özgü olmadığını göstermekti.”

Van Gogh sürekli sonsuzluğun etkisini aradığı resimsel kaygısında gizemli yani mistik bir etki aramıştır. Sanatçı, mavi rengin doygun ve yoğun bir boya katmanı olarak kullanılması halinde sağlamak istediği bir etkiyi şu cümleleriyle tanımlamıştır:

“Başın gerisinde, sıradan bir odanın sıradan bir duvarını boyamak yerine, sonsuzluğu boyadım: yaratabildiğim mavinin en varsılı, en yeğiniyle yalın bir diplik yaptım ve bu varsıl mavi dipliğe karşı sarışın başı yerleştirerek mavi göğün derinliklerindeki bir yıldız gibi, gizemli bir etki sağladım...” (Eisenstein, 1995, s. 115)

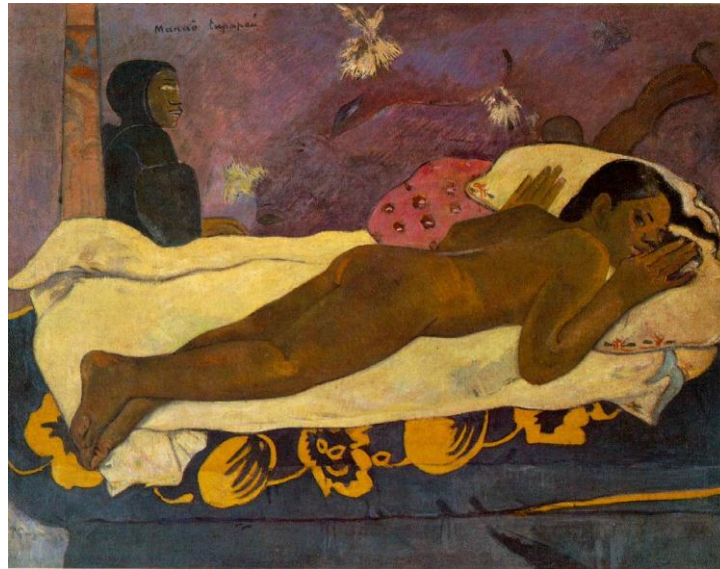


Resim 4.5. Vincent Van Gogh, “Forum Meydanında Gece Kahvesi”, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 x 65.5 cm, Kroller-Muller Museum, Otterlo

Empresyonizm sonrası bir sanatçı olarak rengin gizil yanının insan ruhuna yönelik şaşmaz etkilerini daha geniş renk alanlarında arayan Paul Gauguin de, izleyeni tanıdık bildik olunmayan renk düzenlemeleriyle karşılaştırmıştır. Sanatçı çalışmalarında, duygularının ifadesi yansıtmak için genelde çizginin yalın kullanımından yararlanarak rengin gücünü artırmış olarak görülmektedir. Gauguin, çalışmalarının izlenimsel boyutunda açığa çıkarma peşinde olduğu etkileri şu sözleriyle belirler gibidir:

“Renklerin, ışığın ve gölgelerin belirli bir şekilde düzenlenmesinden kaynaklanan bir izlenim var. Buna resmin müziğide denebilir. Bir tablo hakkında bilginiz olmasa bile, bir katedrale girip kendinizi oradaki bir tablonun anlamını kavramaktan çok uzak hissetsenizde, çoğu kez bu uymun etkisi altında kalırsınız. Resmin diğer sanat dallarına olan üstünlüğü de işte buradadır; çünkü bu duygu, ruhun en kuytu köşelerine seslenir.” (Spence, 2001, s. 20)

Post-Empresyonistler içinde ilkelliği resimsel ifadesine en çok katan Gauguin mantığın yerine saf rengin coşkunsallığı ile ilgili bir düşten gelebilecek olan içselliğin keşfedilmesine yönelmişti. Onun içindir ki, resimsel kaygısında ruhsal kavrayış her şeyden önce gelir. Sanatçı basite indirgemiş renk alanlarında derinlikten kaçınarak perspektifle ilgilenmeyerek saf rengin yüzeye olan yakınlığından gelebilecek bir etkinin imkânlarını kullanmak ister. (Resim 4.6.) Bu yüzeysel karakter, “izleyiciyi heyecan yüklü bir çarpıtmayla etkileme yeteneği. Düşsellikle günlük hayatın ayrıntılarının bu özenli birleşimi, köklü kuraldışı olmayan belli bir çevreye bağlı bu şiirsellik” ilgilidir.” (Lynton, 1991, s. 200) Bu şiirselliği, iki boyutlu bir yüzeyde canlandırılması ise resmin kendine ait ritmini oluşturan öğelere özellikle de renge verdiği içeriksel anlamlarda gizlidir.



Resim 4.6. Paul Gauguin, “Ölünün Ruhu İzliyor”, 1892, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73 × 92 cm, Albright-Nox Art Gallery, Buffalo

Görme eğiliminin, dünya ile insan arasında kurulan fiziksel ve ruhsal ilişkisini ton ve renklerle olduğu kadar doğanın değişmeden kalan fiziksel görünüşlerinin kalıcı katı biçimi ile de veren sanatçı Paul Cezanne'dir. Empresyonistlerin anlık etkide değişen renk lekelerinin tuval yüzeyine yansımalarının aksine Cezanne'da renk, doğanın derinlerde yatan değişmeden kalan biçimini açığa çıkarmaya yönelik olarak parlaklığa ve zenginliğe kavuşturulur bir görünüm sergiler. Sanatçı, “evrendeki nesnelerin yalnızca dış görünüşlerini değil değişmeyen sabit kalan niteliklerini yakalayabilmek için, boşluktaki düzlemler ve belli yapıya sahip biçimler üzerinde denemeler yapmıştır” (Serullaz, 1991, s. 73)



Resim 4.7. Paul Cezanne, “Sainte-Victoire Dağı”, 1904–06, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 66 x 81.5 cm, Private collection, Switzerland

Yüzeyde perspektifin eriyerek yerini renklere bırakması durumu, her ne kadar Cezanne tarafından Empresyonizmin düştüğü yanlış olarak algılansa da sanatçı, biçimin ve formun değerini kaybettirmeden de renklerin gözlem ötesi bir arayışı sürdüreceği düşüncesini uygularken, renklerle yüzey arasındaki mesafenin yakın vurgusundan kaçmamıştır. “Görsel gerçeğin, iki boyutlu resim düzleminde, olduğu gibi saptanabileceğini sanmak yanılgıdan” ibaretti. (Genç 1990, s. 111) Böylece, klasik perspektif anlayışının tek nokta üzerinde kesişen çizgileri yerine perspektifi, renk

düzlemlerinden olagelmiş bir yüzeyi öne çıkarır. Renklerin yüzeye olan dağılımını bir hacmin içine yerleştirmeyeyle sağlayan Cezanne renklerin doymuşluğunu ya da saflığını kullanarak renklerin bir gizlenip bir açığa çıkan etkisiyle gözlemcinin algısında duyusal bir güç ile ilgili deneyiminin dışında gerçekleşecek bir zihinselliğe yöneltir. Cezanne'nın yüzeydeki görüntüleri rengin hacimselliği ile vermesinin çabası, insanın uzam içindeki varlığının dış dünya görünümüleriyle olan ilişkisine ve gözün hareketinin bitmesine izin vermeyen bir devinim içine sokmaya ilişkindir. İnsanı dış dünya ile ilgili görünümle ve renklerin bitmeyen devinimi içinde gözün kontrol edemediği parlaklıkla karşılaştırmak, insanı görmeye alışkın olduğu bu dış dünya görünümüyle aynı uzama yerleştirerek onları alışkın olmadıkları bir görselliğin bilinirliğinin ardındakini sorgular. Bu yolla, Cezanne insanı görünüm dünyası ile kurduğu ilişkinin varlık durumlarıyla ilgili bir sağlama yaptırır.

Renk kazandığı hacimsellekle gözlemciyi aynı uzama dahil ederek Cezanne'nın gören ile görünen arasında yapılan ayrımın sınırlarını yok etme isteğini yerine getirmiş böylece sınırları kırılmış olarak yapılan bir deneyimin birbirinden kopamayan beraberlik içinde gelişen süreçlerinin değişkenliği renklerin oyunu içinde gerçekleşmiştir. Böyle bir oyun yani gözlemcinin kendisiyle arasında sınır çizmesini istemeyeceği bir durum sanatçının *Saint-Victoire Dağı* (Resim 4.7.) adlı yapıtında görülebilir. Dağ büyüklüğü ve uzaklığıyla gözlemciyle arasında mesafeli bir ilişki kurması gerekirken göz ardı edilemeyecek yakınlıkta gözün teşhisinin ötesinde bir görünüme katılmış olarak bilimselliğin dışında kalan çekiciliğe bağlı bir birliktelik içinde sürekli değişen ama tamamlanamayan ardıllığı ortaya koyar. Burtok (2010, s. 55), Cezanne'nın çabasına ilişkin olarak şunları ifade eder:

“Tuval yüzeyinde rengin hacimselliği, aynı zamanda hacimselliğin şeyin görünürlüğünü oluşturması, gözün hareketini, vücudun devinimini görünür dünyanın parçası yapar. Şeylerin sınırlarının çözülmeye başlaması aynı zamanda ancak baktığımızı gördüğümüzü, gözün hareketli yapısını gösterir. ... Resim kendisinde bir tamamlanmamışlık içinde sürekli değişir. Resim yüzeyi hem ressamın önünde hem de kendi içinde ele geçirilemezliğini korur.”



Resim 4.8. Henri Matisse, “Salyangoz”, 1953, Kolaj,
287 cm × 288 cm, Tate Gallery, London

Rengin canlılığı ve biçimin basitleşmesinin düzenlemesini veren Fovist sanatçı Henri Matisse tuval alanını boyasız bırakan çalışmalarıyla, saf renklerin etki gücünü artırmanın kaygısını taşımıştır. Matisse “renğin asıl işlevi olabildiğince ifadeyi sunması olmalıdır” diyerek “renklerin ifade verici yönlerinin insanların üzerinde saf bir biçimde içgüdüsel olarak yarattığı etkiyi” vurgulamıştır. (Matisse, 2003, p. 73) Kendi renklerini duyarlılık ya da duygu olarak tanımlamasıyla her bir duygunun sezgi yoluyla işlediklerini belirtmiştir. Matisse daha çok renk ve onun sınırları üzerine odaklanmış ve bunun sonunda *The Snail* (Resim 4.8.) çalışmasında da belirgin olan renk alanlarındaki kendi nihai hoşnutluluğunu bulmuştur. Buradan, aslında belirtmek istenen duygudan renk alanı olarak monokromun alacağı niteliktedir. Tuval alanın boyasız bırakılan resimlerinin etkisini taşıdığı düşünülürse izleyenler tarafından irkiltici bulunma durumuna yöneltir niteliktedir. (Alagöz, 2010, s. 55) Bu durum gözün, alanlar arasında bir duraklamaya neden olduğu düşünülürse, parçalarla yüzeye dağılmış saf renklerin seyrini alışıldık görme biçiminden uzak bir anlayışla sunduğu söylenebilir.

Renkte alışkın olunan duyuşsal alımın ötesinde bir alıma aracılık eden Paul Klee için renk birinci niteliktedir. Rengin boyutsal niteliklerini hakkaniyetini gereğince kullanarak doğrudan etki gücünü pekiştirme çabasıdır sanatçı. Bu çaba içinde rengin yoğunluk - ki onda bu kavram parlaklıktır- ağırlık, çevre sınırlarıyla ilgili genişlik yani ölçü gibi özellikleri belirgindir. Klee'nin resimsel ifadesi rengin tonalitesine yani siyahla beyaz arasında açık/koyu etkilerin altındadır. Işığın karanlığa karşıt olduğu bir renk düzenlemesini bölen arı çizginin özü olarak belirlediği bölümler derecelendirir. Ağırlık

Klee'ye göre etkidir. Bu, yüksekliği, derinliği yani koyuluğu olan bir etkidir. Klee'nin resimsel kaygısında bu iki değer yani ölçü ve ağırlık ayrılanamaz durumdadır. (Klee, 2006, s. 22) Siyahın beyaza karđı derecelendiği yüzeye yakın bir değer tağır. Bu yüzeyde beyaz mekânı siyah ise zamanı belirlenir niteliktedir. Sıcak ve soğuk renklerinde bu açık ve koyuluğa karđıt olarak dengeyi sağladığı bir atmosferde oluğu devinim ile “tüm yollar bir bileğume noktası olan gözde düğuşgelimsel olurlar [ve böylelikle] dığu bakığu ve iç düğuşün birleğuimini” oluğuşturabilir. (Klee, 2006, s. 44) (Resim 4.9.)

Yapıtlarında mimari örgünün önemini belli eden çalığumalarında öne çıkan geometri yalın biçimlerin kurgusunu yansıtır. Bu yansıtmanın içinde renk ise koyu ve açık değerelerin ağuamalarıyla oluğuştirulmuğu düzenlemesi resimlerinde gizemi ortaya çıkarır ve şiirsel etki yaratır. (Emre, 2009, s. 30)

Klee renklerin doğuüstü evrensel durumunu mümkün kılacak yetkinliğin arayığuındadır. Çünkü arı renklerin düzen tanımlayıcısı olarak gökkuğuğu renklerinin yalnızca bir bütünü yansıtma özelliğinden daha fazlası yapılabileceği düğuşüncesi sahipti. Klee tanımlanabilir düzenin renkleriyle birleğuimsel olarak ortaya çıkarılabilecek küçük bir evrenle ilgiliydi. Bu, renklerin olağuüstü düzeninden elde edilebilen yeni bir birleğuimselliği ortaya çıkarabilecek bir evrenin fethiydi.



Resim 4.9. Paul Klee, “Fugue in Red”, 1921, Sulu Boya,
23.9 × 33 cm, Private Collection, Switzerland

Sanatta manevi anlamı öne çıkarmak isterken, öykünmeci bir tavırdan uzaklaşma gösteren, Ekspresyonist, aynı zamanda soyut sanat anlayışı içinde adı geçen Wassily Kandinsky, çalışmalarında soyut düzenlemeler yaratmıştır. Sanatın objesinin tinsel yolla kavranması gerektiğine yönelik görüşler belli eden Kandinsky bilimsel gelişmelerinde etkisiyle şüphe duyulan empirik nesnel gerçekliğin karşısına duyular ötesinde kavranabilecek tinsel- sanatsal ilgilere yönelir. Bu yolla Kandinsky, “nesnenin içinde saklı olan özü sezme, empirik görüşlerin arkasındaki tanınmayan ama var olduğundan şüphe edilmeyen gerçekliği sezme”, (Öndin, 2008, s. 105) sezdirme istemektedir. Bu kapsamda, Kandinsky dış dünya gerçekliğinden koparak formları soyut bir anlayışla ele almış ve bu yolla kavuştuğu saf resimsel etki ile soyutlamanın ideal yanını temsil etmiştir. Bir başka deyişle, görüneni değil de içkin ve gizli olan özü yansıtan tinsel-ruhsal içeriğe yönelmiştir. Kandinsky’nin sanat anlayışında, “betimleyici sanatın yerini “içsel armoni” soyut formlar ve renklerin alması yatmaktadır. Böylelikle, izleyici kendi duygularından hareket ederek resmi ve konuyu kurgulayabilecektir.” (Sezer, 2009, s. 107)



Resim 4.10. Wassily Kandinsky, “Landscape”, 1913,
The State Hermitage Museum, St. Petersburg



Resim 4.11. Wassily, Kandinsky, “Several
circles”, 1926, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
140.3 x 140.7 cm, Solomon R. Guggenheim
Museum, New York

Kandinsky'nin düşüncesinde, “bir resim ve onun biçimleri sadece doğrudan, bireysel ve maddi bir karaktere sahip değildir, aynı zamanda kendi başına ve estetik açıdan akli ve yüreği titretirecek güce de sahiptir.” (Krausse, 2005, s. 91) Sanatçı bu bakımdan, soyut resimlerinde çizgiler ve biçimlerle beraber, renklerin yalnız başına kullanımından yanadır. Bu noktada, Kandinsky rengin mutlak kendiliğe kavuşmasını, yani nesnel gerçekliğe bağlı kalmayarak gönderme yapmayan bir anlatıma kavuşması görüşündedir. Bir başka deyişle, Kandinsky’i soyutlama tavrında, ”rengin mutlak bağımsızlık ilkesinden hareket etmektedir. Renk tıpkı ses ve dilden kopan sözcük gibi biçimi önceleyip, bağımsız bir anlatım aracına dönüşmüştür artık renk.” (Ergüven, 1993)

Renk ve duygu karmaşıktır. Duygu deneyimi tinsel deneyimdir ve tinsel deneyimin duygusal formu vardır. Rengin dışsal görünen olgusu, duyguların içsel görünmez duygusunun ani bir bildirisidir. Tam olmak için duygunun renge, içsel anlama sahip olmak için rengin duyguya ihtiyacı vardır. Kandinsky belirli renklerin belirli duygularla örtüştüğünü iddia eder. “Duygu ve renk yalnızca kültürel veya keyfi olarak ilişkili değildir, aralarında esaslı bir bağlantı vardır.” (Kuspit, 2003) (http://www.blackbird.vcu.edu/v2n1/gallery/kuspit_d/reconsidering_text.htm)

Kandinsky biçimin kendi başına belirleyici olarak rolü olduğu düşüncesiyle bir takım renklerin bir takım biçimlerle değerlerini öne çıkaracağı etkilerden hareketle düzenlemeler yapar. Söz gelimi, “kare formunu kullanarak, izleyiciyi merkezden tüm yönlerde gelişigüzel biçimde yayılan renk kitlelerine çekmek istiyor. Böylelikle, bakışımız tamamen sınırlar ya da sanatçının zorlayıcı atıfları olmadan resmin düzleminde istediği yöne ileri-geri hareket etmekte özgür oluyor” (Sezer, 2009, s. 108)

Bir başka açıdan, sanatçının soyut resimlerinde bakışın özgürlüğünü tetikleyen neden yüzeyin ön planda olması durumuna bağlanabilir. Bu durum, Kandinsky'nin resimlerinde vurgulanan resimsel mekânın perspektifle oluşumu dışında farklı iç yüzeylerle verilmiş derinlik duygusudur. Sanatçının çalışmalarında görülen mekân oluşumu, bir tür yoğunluğunu biçim ve rengin oluşturduğu bir tür düzlem sırlamasıdır. Bu açıdan, Kandinsky'nin resimsel kompozisyon öğeleri tuval yüzeyine yapışık bir görünüm sergilerler. Yassılaştırmayı ortaya çıkaran bu görünüm yüzeyi öne çıkararak izleyici ve resim arasında iletişimci bir bağ kurduğu söylenebilir. (Ergüven, 1993) (Resim 4.10., 4.11.) Böylelikle, “tinsel bir gücü olduğunu ve izleyicisinde tinsel bir

titreşim uyandırdığını düşenen Kandinsky'nin çalışmalarında (Öndin, 2008, s. 108) renk, yüzeyle olan ilgisini daha da artırmıştır.

Tinselliği, gerçeğe bağlı kalan materyalist anlayışa alternatif olarak koyan Kandinsky “seyredenin ruhuna elden geldiği kadar fazla dokunmak istiyordu. Yani kendi ruhsal titreşimlerini nakletmek istiyordu. Bunun için, seyircide biçim ve rengin his potansiyelini, ruhi titreşimlere dönüştüren çeşitli soğuk -sıcak, sert, yumşak, bünyeli renk yapıları kullanıyordu.” (Turani, 1999, s. 594) Kandinsky'nin kullandığı bu etkiler içinde birincil ve ikincil renklere ağırlık verip önemle üzerinde durması da istediği etkinin gücü için yaralandığı bir başka yön olarak görülebilir.

Orfizim anlayışı içinde renge modernizmle yeni bir bakış getiren bir diğer sanatçı Robert Delaunay'dır. Rengi, kendi başına obje ve biçim olarak görerek onun objeden bağımsız bir anlatıma kavuşturulması düşüncesini taşır. (Turani, 1999, s. 556) Sanatçı, resimlerini bir betimleme dışı anlayıştan meydana gelen tamamen kendisi tarafından yaratılmış birimlerden gelen yeni yapılar olarak belirlemiştir. Renk, Delaunay için duygusal bir bağ kuramaya yarayan araç olmaktan çok bilim adamı titizliğinde ele alınmış beyine görsel bilgiler göndererek insan algısını nasıl biçimlendiğine yarayan bir araç niteliğindedir. (Vickery, 1999, s. 171)



Resim 4.12. Robert Delaunay, “Disks”, 1930–33,
60.0 x 59.8 cm, MoMA Collection, New York

Delaunay resimsel gerçekliklerle ilgilenerek resmin bütün yönlerini taşıması için renge yönelmiştir. Renk, perspektifi olmayan ve ardışıksız ama simültane olan derinlik ve biçim ve hareket verir. Sanatçının resimlerinde mekânsal etki yan yana gelen renk alanlarınınla kaplanmıştır. Resimlerinde oluşturduğu mekânsal etkide biçim ve renkler sadece kendilerini çağrıştıran bir anlatıma ait kılınır. Delaunay'ın biçimleri tuval yüzeyine düz bir şekilde yerleştirilmiştir. Aynı zamanda, çalışmalarının resimsel mekânında çokça kullandığı yatay ve dikey öğeler sağlam bir kompozisyon oluşturmaya yöneliktir. Disklerinde gözlemlenebilen bu teknik unsurlar renk sarmalarından meydana gelir. (Resim 4.12.) Kompozisyonun ortasına gelecek şekilde yerleştirilen diskler görsel bir güç faktörü olarak belirir. “Resimde (biçimlerin tamamlanmamış olması ve bu yüzden gözün bir biçimden öbürüne kayması sonucu) bir hareket ve boşluk duygusu da ayrıca dikkati çekiyordu.” (Lynton, 1991, s. 100)



Resim 4.13. Robert Delaunay, “Windows open simultaneously”,
1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55.2 x 46.3 cm,
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Parlak renkli alanlardan oluşan Delaunay çalışmaları, ışığın, rengin ve hareketin şiirselliğini ortaya çıkarır niteliktedir. Erken dönem yapıtlarında tek rengin farklı

tonlarıyla oluşturduğu atmosferler yaratmışken, daha sonraki yapıtlarında renklerin birbiriyle olan ilişkileriyle ilgilenmiştir. Renklerin etkileyici görselliğini izleyicide oluşturan bu yapıtlar, “adeta renklerin arkalarından aydınlanmış gibi aşağıya-yukarıya, sağa-sola serbestçe hareket edebilen” duyarlı bir iç ışık kazanmaktadırlar. (Sönmez, 2006, s. 26)

Delaunay’ın kullandığı resimsel dilde hakim olan iç dinamizmi oluşturan renk her bakımdan resimde baskın bir unsurdur. Parçalara ayrılan renk blokların hareketliliği ile oluşturduğu çalışmalarında üçgen ve kare biçimlerine indirgenmiş şekiller yumuşak tonların birbirlerine yaptığı geçişle izleyeni kendisine çeken etkinin peşinde gibidir. Bu etkiyi vurguladığı Pencerele’le (Resim 4.13.) Delaunay’a, soyut resmin Fransız temsilcisi olarak anılması sağlanırken, bunun yanında resim sanatını pürist eğilimler içine götüren saf soyutlamanın yalın ifadesini yansıtan ressam olma niteliğininide kazandırmıştır. (Foster et al., 2004, p. 122)

IV. 1. 2. Rengin Yalın Bir Anlatıma Açılma Süreci

Modernizm ile değişen düşünce tarzları ve bilimsel anlayışlar kendini yeni bir resimsel dil olarak soyut anlatım arayışlarına bırakmıştı. Bu dili belirleyense, resimsel anlatıma aracılık eden objeler değil, anlatıma kendine özgü düşünce ilgililerini yükleyecek olan süje-özne idi. Öznenin kavrayışında bir soyut sanat, dış dünya görünümleri ile ilgili bağlantıları, sadece bilme ve düşünme yetilerine değil bunlarla beraber, onun duyarlılık ilgilerine de yöneliktir. Bu ilgilere yönelik kaygıların olduğu soyutluk süreci, üç boyutlu maddeselliğin indirgenmesiyle, Kübizmin başını çektiği geometrik biçimsel arayışların ifade edilmesi için, saf resme ait olacak salt renk düzenlemelerinin yüzey üzerinde beliren yalınlaşmasının belirleyicisi durumundadır. Kompozisyonel figürlerin basit biçimini, katıksız geniş renk dağılımıyla birleştiren ve yanılmacı mekân anlayışını bırakarak, bir resmin sadece iki boyutlu düz bir yüzey olarak görülmesini savunan Edouard Manet de, resme yönelik böyle bir girişimi seğileyen ilk sanatçı olmuştur. (Isaacson, 1969, p. 47)

Sanat yapıtının biçim ve renkten doğan özerkliği onun varlık yapısını belirlenmesinin yasal düzenlemeleri olarak seçilmesi ve bu türlü bir resimselliğin uğruna diğer bütün resim dışı her şeyden arınma isteminin getirisi Pürizme neden olmuştur. Batı geleneğinin evrimi içinde sunum ve temsilin yeni arayışları içinde süren kaygılar peşinde sanatçılar, dizayn ve renk dışı bir şeyi ifade etmeyen saflaşmış tuvaler

ortaya çıkarmışlardı. Pürizm başlığı altında toplanabilen saflaşmacı eğilimler gerek geleneksel yanılsamacı etkiden kurtulma çabaları gerek sanatın kendi öz boyutlarına ulaştırma çabalarının içinde kendine özgü bir metafizik bir anlamı da taşımış olarak görülebilir.

Birinci Dünya Savaşı öncesi veya sonrasında yaşanan modernleşmenin getirileri, toplumsal çevreyi değiştirdiği görülür. Bu değişiklikler, sanayi devrimi ile birlikte endüstrinin icatlarının ya da bilimsel ilerleyişin hızlı dönüşümleri içinde geleneksellin rehberliğinden koparılmış olarak görülen insanda, yaşadığı karmaşıklık gereği, iç huzursuzluklar doğabileceğine ve kişiliği tehdit edebileceğine yönelik bir inancı ortaya çıkarmıştır. Bu durum gerek bilimin dış dünyanın görünen fiziksel maddeseliğine dair sarmış olan güveni gerek endüstrinin ve onun objelerinin yaşamın büyük bir bölümünü kaplayarak getirdiği doğallığı bozan etkisi materyalizmden kopma eğilimini göstermiştir. Böylelikle, insanın doğasına inme, bozulmamış özünü, evrensel kişilik yapısını bulmak için materyalist dayatmalardan uzak bir kavrayış olarak maneviyatı önemli kılmıştır. Bu dönüşümün sanattaki yeri olarak açığa çıkmış olan maneviyat, insanlarla arasında ortak özellikler taşıyarak sanatçının iç dünyasından gelen yansımaların anlatım dili olarak izleyenle kurulan güçlü bir bağ kurmuştur. Bu kurulan bağda, anlatımda en çok öne çıkan ilkel sağlamlığa başvurma gereksinimidir. İlkel sağlamlık, resmin yüzeyselleştirilmesi ve rengin ve de doğanın gerçek görüntüsüne bağlanamayan biçimin öne çıkmasını sağlamıştır. Romantik sanatla birlikte resimlerde görülen bu ilkel sağlamlık, “sanatı, iç kuvvetine ve sadeliğe sahip temel resim esaslarına dönmeye zorlamıştır.” (Turani, 1999, s. 632) Bu kapsamda, konunun önemini iyice kaybettiği onun yerine biçimin ve rengin öne çıktığı bir dönem ardından saf ve açık vurgusu adına düzlem ya da boşluk hissi ve bu bağlantıda biçimlerin boşlukta olan etkisi artırılır.

1900’lerin başında görülen dönemde beliren saflaşma arayışları soyut sanat tavrı içinde yer almıştır. Resim sanatı saflaşma eğilimiyle, maddi olmayan gerçekliği taşıyarak sanatın bir obje tasvirinden ya da taklidinden kurtulmasıyla edebi betimleme anlayışından betimleme dışı bir soyutlamanın sunumunu yansıtır. Soyutlama olarak bakılması doğa taklidinden kurtulmanın ancak doğayla ilgisini onun evrensel ilkel sağlamlılıklarıyla, değişmeyen mutlak değerleriyle kurmuş olması sağlamış denebilir. Buna karşın, salt bir soyut olma durumu doğayı çağrıştıran her şeyle ilgisini kesilmesi

sanat dışı bir görünümü sunan salt biçimler dünyasına ait bir şey olarak görülmektedir. (Tunalı, 1992, s. 118–119)

Betimleme dışı anlayışın temellerini oluşturan Kübizm geleneksel resimle bağlarını köktenci biçimsel kurgu düzenlemeleriyle koparmış olarak yansıtmacılıktan, özerkliğe kavuşan resme geçişi sağlamış olarak görülüyordu, ancak saf soyutlamaya eğilmiş ressamlar tarafından da doğayla olan ilişkisini tamamen kesmemiş yönüyle de eleştirilmiştir. Kübizm, maddenin katılığını kaybettiği bilimsel gelişmeye yani, atomun parçalandığı ve kuvvet alanlarından oluşan bir enerji olduğu gelişmesine dayanır. Bu gelişmeden sonra enerji maddenin soyutluğunu ortaya koyarak soyut bir tasarım içinde değerlendirilmesine yön vermiştir. Bununla birlikte, fizikte kaydadeğer bir gelişmede zaman kavramında gerçekleşerek geçmiş şimdi gelecek süreçleri değişmiş geleceğin “şimdi”de başladığı geçmişin şimdi”nin içinde olduğu “eşzamanlılık” yasası ortaya çıkmıştır. (Kaplanoğlu, 2008, s. 97) Bu doğrultuda, bilimsel gelişmeler kübizmin görsel sunum dilini belirlemiş olarak, nesne yüzeyde parçalanarak geometrik biçimsel ifadelere indirgenmiş, tuval yüzeyinde üst üste getirilmiş, geleneksel resmin tek bakışlı perspektifi yerine iki boyutlu yüzey üzerinde bakışı dağıtan çoklu etki vermişti. Böylece, parçalanmış nesnenin aynı anda değişik açılardan görünümünü yansıtan tuval yüzeyi resimsel mekân kavrayışını değiştirmiştir. Derinlikli mekânı yüzeyselleştirmenin başını çeken yöntemiyle Kübizm yine de saf resimsel soyutlama eğilimindeki sanatçılar için, doğaya ve onun nesnelere yaklaşmanın ve derinden kavranmanın farklı bir yolu olmaktan ya da nesnelere üst üste görünümde bir nevi mekânın doğal derinlik etkisini vermekten kaçamamıştır. (Çelik, 1994, s. 78) Buna karşın, Kübist sanatçılar, nesnelere özünü kavranmak adına, iç yüzülerini ve içyapılarını ortaya çıkaran çalışmalarla onların varlıklarını gördüğü gibi değil, düşündüğü gibi kavramış olarak, ilkelerin nesnelere gördüğü gibi alınmamış, mistik düşüncelerin de dile gelmiş çizimleri gibi alışılmadık dışında olarak metafizik bir sunumu açığa çıkarmıştır. Alışılmadık metafizik sunumun içinde geleneksel mekân kavrayışından kaçınılarak resimsel düzenlemede yüzeyin ön ve arka planı birbirinden ayrılmayan bir etki de iki boyutlu yüzeyin yassılığın gönderme yapar şekilde verilmiştir. (Kaplanoğlu, 2009a, s. 54) Yüzeyde geometrik biçimleri vurgusuna yönelik etkinin güçlenmesi için renk yalınlaştırılmış olarak tek renk, iki renk ya da renksiz denebilecek etkiler kullanılmıştır. Monokrom yüzeyler denebilecek bu etkiler, daha çok kübizmin nesnelere temel geometrik biçimlere soktuğu çözümsel alanıyla ilgili çalışmalarda görülür. Nesnelere kübist çözümlenmesi ile birlikte onların

yapısını oluşumlarını keşfeden izleyiciye bakmayı bir eylem olduğu fikrini getirmiştir. Buna göre; “plastik dil bakımından, artık yalnızca seyretme değil aynı zamanda bir eyleme de çağrılan seyirciye kübizm, yeni zorunluluklar getirmiştir.” (Kaplanoğlu, 2009b, s. 54) Kübizm, yüzey üzerinde dzlemlenmiş geometrik biçimleri ve zeminle şekiller arasında ayırt edilemeyecek yumşak renk geçişleriyle arkasından gelen saflaştırmacı eğilimi etkilemiştir. (Resim 4.14.)



Resim 4.14. Pablo Picasso, “The Guitar Player”, 1910, Tuval
zerine Yağlı Boya, 100 x 73 cm, Musee National d'Art
Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Saf, katışsız, ‘pr’ olanın anlatımı olarak Pürizm, resmin “her türlü yabancı elemanlardan arınmış, sadece kendisi için varolan sanattır”. (Yılmaz, 2005, s. 18) Bu doğrultuda, pürist eğilimler içinde olan sanatçılar i dünyalarından hareketle daha önce de ilkelerde değişen doğa olayları karşısında huzur bulmak için sığındıkları ifade şekli olarak görülmüş olan geometrik biçimlere yönelmişlerdir. (Worringer, 1971, s. 43) Böylece, Prist sanatçılar “biçime büyük önem vermişler ve biçimin tüm sanat elemanlarından üstün olduğunu kabul ederek biçim çizgi ve rengin kültürden kültüre

değişmediğini savunmuşlar. Biçimleri edebiyattan çıkararak yalın bir ifade dili olarak kullanmışlardır.” (Çelik, 1994, s. 78)

Pürizm bir başka yönden, sanayi dünyasına yönelerek teknikle sanatın birliğini amaçlayan bahause programı anlayışıyla da bir bağı olmuştur. Sanatı gündelik hayatla birleştirme kaygılarında gelişen bu süreçte inşa etme kavramı, birbirinden ayrılmış sanatsal alanları ilişkilerini yoğunlaştırmak adına simge olarak kullanılmıştır. Bu doğrultuda, gelişen gündelik hayatın içinde rastlanan modern teknolojiyi çağrıştıran sanatsal malzemelerden ortaya çıkan yapısal yaratımlar halk ve sanatçıyı yakınlaştırmayı amaçlamaktaydı. Bauhaus’un kurucusu olarak Gropius tarafından harekete geçirilen bu amaçlar, “hayatın her alanını kapsayan bütünsel sanat eserinin yeniden doğuşu anlamına geliyordu.” (Krausse, 2005, s. 97)

Bauhaus programı içinde, sanatla yaşamı birleştirmeye düşüncesinden hareketle, hiçbir anlatıma aracılık etmeyen betimleme dışı yapıtların, teknikten gelen endüstriyel malzemeyi biçimlendirme ve yeni plastik yapıtlar ortaya çıkarabilecek etkiyi yaratma adına, yalınlaşmanın sonucunda öne çıkan resimsel öğeler, yatay ve düşey çizgiler veya saf geometrik biçimler kullanılmıştır. Konstrüktif olarak ele alınan bu yapıtlarda, yükseklik ve genişlik veren yatay ve düşeyler, insanın doğayla arasında geçen ilgiyi en çok belirleyen boyutlar olarak, evrenselliğin saf ifadesini sunmuştur. Bu düşüncelerin gelişimi, mimari biçimin gereksizden arınmasını ve temel unsurlara yöneltilmesini sağlayan Gropius’un yaklaşımıyla beraber, mimar Le Corbusier’in, formun kendi kendine yeten kullanımını, masif bir yapıda veren “Purisme” yönelik anlayışına dayanır. Le Corbusier’in yanında, Amedée Ozenfant’ın da içinde bulunduğu dönemde, mimari yöntemlere etki eden Purisme anlayışı, Bauhaus programı içinde formalist estetik kaygılarla mimarlık alanına kazandırılmıştır. (Braham, 2002, p. 36–37)

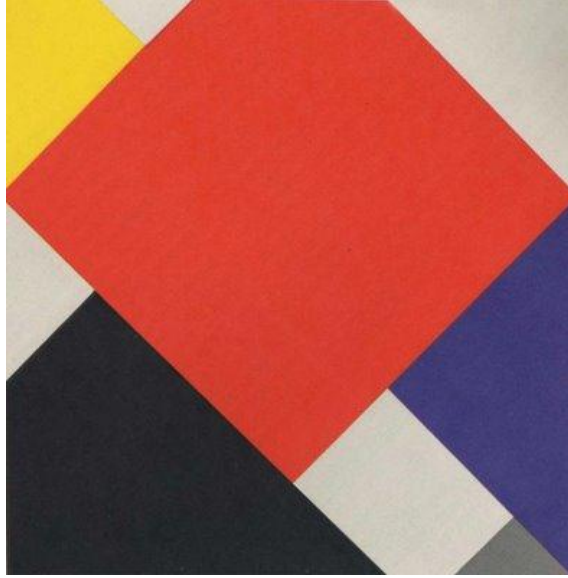
Bauhaus’da mimarlık alanında etkili olan pürist fikirler, Hollanda’da konstrüktivist yaklaşımlar içinde beliren De Stijl ideolojisi içinde, T. Van Doesburg aracılığıyla edinilmiştir. Bu ideoloji temelinde, katı bir saflığın arandığı yeni plastik biçim verme ya da Neo-Plastizm ilkeleri yatmaktaydı. Neo-Plastizm “anlatım araçlarının yalınlığıyla tanımlanır. Yatay düşey çizgiyle, temel renklerin yanı sıra siyah beyaz ve griye boyanmış düz yüzeyler” (Eroğlu, 2003, s. 180) ile resmi birliğe, uyuma, dengeye veya bir bütünlüğe sokma girişimi olarak belirir. Van Doesburg “yeni olan evrenseldir” (Doesburg, 1968, p. 69–73) diyerek, Neo-Plastik ilkeler içinde kendi yöntemini elemantizm olarak adlandırmıştır. Bu yöntemle, Lynton’ın (1991, s.117) sözlerinden

hareketle, “uzay içinde birbirinden ayrı biçimleri ve cisimleri bir araya getirme süreçleriyle ilgili bir sanat ve tasarım anlayışını ileri” sürerek, yeni bir plastik ifade aramıştır. Doesburg, yeni sanatla beraber, yapıtın oluşum sürecine ve bir yaratım nesnesi olarak tasarimsal aşamaya eğilir. Bu durum, sanatçının içine dönmesi, kendi düşünsel yaratımını ortaya koyabilmesi ile ilgilidir. Bir başka deyişle, sanatçı, tuval üzerinde gerçek nesnelere, dış görünüşleri yeniden biçimlendirmeyi ya da yeniden üretmeyi değil, yapıtın kendini yaratmayı gözeterek, kendi kendine yeten bir varlık niteliğini açığa çıkarır. Doesburg, geleneksel sanatta seyirlik olarak yer eden müzelerden yaşamın içine sokulması fikri içinde yapıtı, gerçek doğa görüntülerinin bir kopyası veya taklidi değil, yaşamın değişmeyen evrensel ya da ilkel kaynaklarıyla, hassas biçimlerden oluşturulmuş, sanatçının yaratma gücünden türemiş olarak belirtir. Buna göre, “sanatçının düşünme ve oluşturma gücü bu yapıtlarda biçim alıyor somutlaşıyordu.” (İpşiroğlu, 1993, s. 74) Van Doesburg, teknik ve biçimselliğin yoğun olduğu somut yani nesnel bir sanat dilinin evrensel ilgisini, ilkel ya da basit biçimlerin saflık içeren kişisellikten uzak stiliyle ortaya çıkarmıştır. Taklide dayalı sanat düşüncesinin önüne geçmek için, sanatın kendine özgü araçlarla biçimlendirme gücünden türemesine dikkati çeken Doesburg’un düşüncesinde, “görsel sanatları geliştirecek ve yaygınlaşmasını sağlayacak tek yol, biçimlendirme araçlarını yeniden ele alarak saflaştırmaktır.” (Becer, 1997, s. 177) Böylelikle, yalınlığa ve beraklığa kavuşan sanatın, kendine ait formu daha rahat algılanabilecektir. Bu doğrultuda, yapıtta, resimsel araçlar olarak renk, biçim, çizgi ve düzlem belirgenleşerek, biçimsel bir yapı açığa çıkar. (Resim 4.15.)

Doesburg, mutlak olan bir evrenselliğin yaratisını ortaya koymak için evrensel bir uyum yaratmak adına üç temel rengi öne çıkarmıştır. Formun keyfi ve tesadüfi ifadelerden arınmış olduğu renk, bütünün dengelediği uyumlu bir yapıyı oluşturduğu için yapıt estetik bir bütünlük kazanmaktadır. Bu saf estetik bütünlük, saf estetik bir deneyim içindir. İzleyicinin yapıtla kurduğu bir ilişki içinde bilinçli olarak yapıtı yeniden yaratma eğiliminin, saf estetik deneyimle bağdaşması, Doesburg sanat yaklaşımında şöyle ifade edilir:

“Amaç izleyicinin bu yaratıcı yöntemi kendi iç dünyasıyla paylaşması ve bekli de bu süreci daha da ileriye götürerek resmi kendi bilincinde yeni baştan tamamlamasıdır. Modern sanat yapıtlarında hikayecilik ve doğadan ödünç alma gibi sanatsal hedeften sapan unsurlar gittikçe zayıflarken, izleyiciyi yapıtı yeniden yaratmaya yönelten

estetik kaygılar güçlenir. Böylelikle izleyici, sanat yapıtını doğru kavrama yolunda aktif bir tavır içine itilmiş olur.” (Becer, 1997, s. 179)



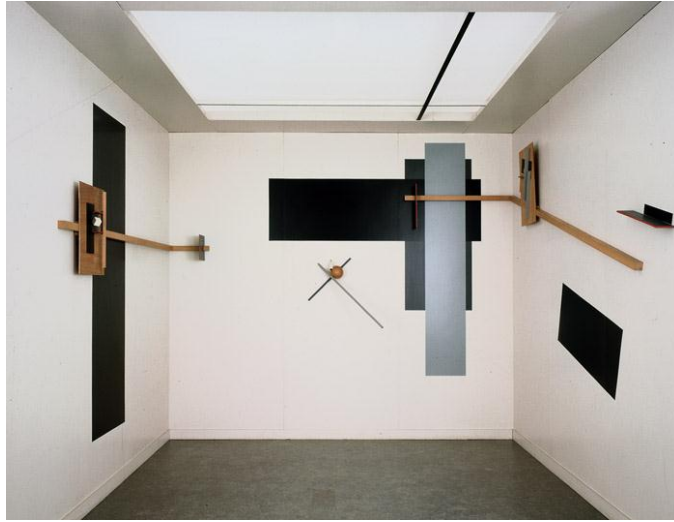
Resim 4.15. Van Doesburg, “Counter-Composition V”, 1924,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 × 100 cm,
Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam

Doesburg, resim sanatının yapısal özelliklerine dikkati çekerek, mimari ile arasında bir bağ kurmuştur. Aynı düşünce, geleneksel kalıpları göz ardı ederek, çağın gereklerine göre bilinmeyen yeni yollar peşine düşmüş bir konstrüktivist Rus sanatçı olan El Lissitzky tarafından da ele alınır. Sanatçı, yeni sanat için anlamında kullandığı “proun” sözcüğüyle ilgili çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu çalışmaları gücünü maddi dünyadan almış, ama manevi değerleri de yansıtan metafizik nitelikler taşır. Mimari özellikler taşıyan çalışmalarında, biçimlerin üç boyutlu etkisine eğilerek, perspektifin yanılsamacı etkisi de giderilmiştir. Aynı zamanda, çalışmalarında biçimlerin aksonometrik* olarak düzleme yerleştirilmiş görüntüsü ya da üç boyutlu etkisini açığa çıkarmak amaçlı kabartma etkisi öne çıkmıştır. Proun’ın odası (Resim 4.16.) adlı çalışmasında Lissitzky bu yönde bir etki yaratmış; aynı zamanda, mimari olarak görülebilecek biçimlerin yerleştirilmesine yönelik etkiyi gözetmiştir. Böylelikle, resimsel mekânın dışında bir mekânla yani odanın duvarları, boşluğu ve biçimler arasında kurulan ilgi ile izleyicinin

* Bir cismi üç boyutlu olarak gösteren bir geometrik çizim türüne aittir.

alışıldık yapıt algısına alternatifler getirilmiştir. Lynton (1991, s. 115), Lissitzky'nin söz konusu çalışması hakkında şu ifadeler yer verir:

“Üsten aydınlatılan bu oda, duvarları, döşemesi ve tabanıyla bunların üstüne resmedilen ya da kabartma olarak eklenen biçimlerle (bu biçimler, beyaz üzerine siyah, gri ve doğal tahta rengindeydi) boyutları sınırlı, fakat etkisi güçlü bir sanat yapıtı oluşturuyor. Proun biçimleri, mimari verilere uyumlu ve ters olarak bir araya geliyor, her yüzey böylece değişik gruplaşmalar meydana getiriyordu. Bu yapıttaki bazı öğelerin köşeleri de aşarak öteki duvara geçtiği de oluyordu. Resimlerde olduğu gibi duvarlar hem destek hem de coşku duygusu yarıyordu. Böyle bir odanın içine grip arkasını girişe dönen bir insan, kendisini ilk kez açık seçik, dingin fakat enerji dolu ve salt yapı öğelerinden oluşan bir dünyanın içinde hissedecekti.”



Resim 4.16. El Lissitzky, “Proun Odası”, 1923,
Grosse Berliner Kunstausstellung

Bauhaus’da endüstri toplumunun yaşamına etki edebilecek yeni bir sanatın arayışı içine girmiş olan bir diğer sanatçı Laszlo Moholy-Nagy, sanayi dünyasının malzemelerine yönelmiştir. Moholy-Nagy sanayi malzemelerini öne çıkarmasıyla birlikte, teknikle sanatın birliğinden oluşan çalışmalara eğilmiştir. Bu noktada, çalışmalarında değişik maddelerin belirlediği görülür: cam, pleksiglas, fiberglas gibi yapay maddeler. Sanatçı malzemeye dönük deneysel çalışmalarında, kurgucu bir yol izlemesiyle, sanatı kişisel üslupla ilgili olmaktan ziyade bir mühendis gibi ölçerek

biçerek tasarladığı yapıtın oluşum sürecine taşıdığı görülür. Moholy-Nagy'nin çalışmalarında, gözlemlenen bir diğer özellik de ışıktır. Resimlerinde ışığı, saydam renklerle ifade etmeye çalışmıştır. Renkler üst üste biner ve birbirleriyle kesişirler. ... Saf geometrik biçimlerin kesişme noktalarında iki boyutlu görüntü değişerek sanal bir derinlik duygusu verir.” (Krausse, 2005, s. 99)

Moholy-Nagy'nin bu yönde görülebilecek çalışmalarında, resimsel mekân içinde geometrik düzlemler, belirsiz bir boşluk halinde yer alır. Bununla beraber, sanatçının ışığa karşı eğilimi, onu renkle ilgili olarak birçok arayışa itmiş ve bu arayışların sonunda çalışmalarında bir berraklaşma oluşmuştur. Rengin mavi, sarı, kırmızı gibi birincil türlerinin yanında, siyah ve beyazdan yararlanmış olarak, karmaşıklıktan uzak evrensel resimsel bir dil aramıştır. (Goetz, 2000, s. 140) (Resim 4.17.)

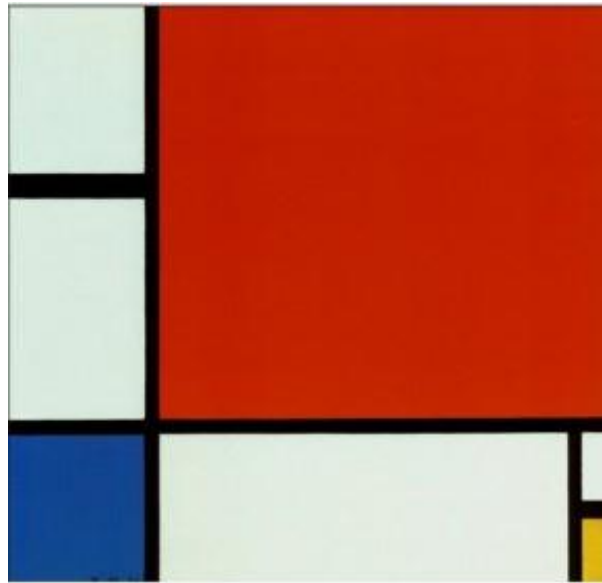


Resim 4.17. Laszlo Moholy Nagy, “A 19”,1927, Tuval Üzerine Yağlı
Boya, 830 x 990 mm, Collection Hattula Moholy-Nagy

Bauhaus sanatçıları sanayi malzemeleriyle, mekanik üretimle, kurguya dayalı tasarımlarıyla, yapısal, nesnel varlığını açığa çıkaran üç boyutlu etkiyle yaratılarına yön vererek yapıtlarında somut bir iletişim sunuyorlardı. Bu iletişim sanat ve hayatı birleştirecek devrimciliğiyle, yeni bir sanat yaratmakla toplum düzeninde de bir devrime yol açmanın yollarını arıyorlardı. Bu yeni sanat, ortak bir insan arayışını yani eşit,

sınıfsız bir toplum arayışı için toplum üzerinde eğitici olanı ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bir başka deyişle, Bauhaus'da gelişen yeni sanatın hayatla olan uyumlu birlikteliğinden “yeni bir insan” yaratabileceği düşüncesi yatmaktadır. Bu düşüncüyü, anlatımcılık ve nesnellikten uzak durarak, Bauhaus'a etki eden ve De Stijl'in de kurucu isimlerinden biri olan Piet Mondrian'ın çalışmalarında görmek mümkündür.

Van Doesburg, “formun içinde gerçekliğe ilişkin ne kadar az şey bulunursa, ruhsal gerçeklik o kadar büyür. Çünkü, ruh herhangi bir forma sahip değildir” (Becer, 1997, s. 154) diyerek sanatta saflığa dayalı form arayışının ruhsal bağlarını görünür kılmaya çalışmıştır. Mondrian da bu ruhsal bağları kurarak, “insanı uyumlu bir hayata sevk edebilecek ve daha iyi bir toplumun yolunu hazırlayacaktı. Sadece sanatsal unsurların uyumlu birliktelik içindeki saf görünümü hayat trajedisini biraz olsun hafifletebilirdi.” (Krausse, 2005, s. 96) Böylelikle, tamamen soyut ilişkiler üzerine kurulu Mondrian'nın sanatı “gerçek sanat” olarak adlandırılmasıyla, bu yönde bir sanatın, kendi özlerine yabancı her şeyden arındırılmasıyla ilgili olan evrensel gerçeklik ortaya çıkmıştır. Bu evrensel gerçeklik, her türlü öznellikten ve keyfilikten uzak olarak nesnelere dış görünüşünün ardında yatan gerçekliğin evrensel yasalarını belirlemeye çalışır. (Meggs, 1983, p. 321, 322) Sanattan gelen derin bir gerçeklik duygusuna yönelen sanatçı, net ve yalın anlatımla sanatın gerçek doğasını doğrudan verebilmek için, plastik unsurlara yani saf sanatsal araçlara eğilmiştir. Bu bir bakıma, görüngüsel ya da söylemsel düşüncenin ulaşamadığı derin hakikatleri ortaya çıkarma peşinde olarak saf sanatsal biçimlerden gelebilecek manevi ilgilere yönelmiştir. Sanatçının soyutlamanın ideal tavrı olarak da değerlendirilebilecek bu tutumu, kurucuları arasında bulunduğu Teozofi derneğinin mistik ve tinsel bir düzeyde etkinin iletişimi ile ilgili düşüncelerinden ileri gelmektedir. Böyle bir anlayışla, teozofik düşünce, “renk ve formunda, tıpkı müzik gibi, ruhu zenginleştiren titreşimler uyandırma gücüne sahip olduğu” kanaatinde olmasıyla önemlidir. (Vickery, 1999, s. 171)



Resim 4.18. Piet Mondrian, “Composition II in Red, Blue, and Yellow”, 1930, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Mondrian’ın çalışmalarında resimsel unsurların öne çıkmasına bağlı olarak biçimsel bir anlatım görülse de sanatçı, biçimsel anlayışa uygun olarak her sanatın kendi alanı içinde kalan plastik araçlarla ilgilenmekten çok, uygulamalı sanatları birleştirerek, daha iyi bir uyum ve birliktelik yaratmaya çalışmıştır. Ayrıca, nesneden bağımsız bir anlatımda, temel renkler ve geometrik yapısallık üzerine olan saf soyutlamacı karaktere sahip yapıtları, inşacı bir anlayışla meydana getirilmiştir. Sanatçı tuval yüzeyinde resimsellik kaygısından uzaklaşarak yöneldiği kompozisyonlarında, saf sanatsal yapı oluşturmak için temel unsurları doğrudan ifade etmiştir. (Shiner, 2010, s. 333)

Mondrian çalışmaları teknik açıdan bakıldığında, yanılsama yaratmayan bir tuval yüzeyinin öne çıktığı görülür. Dolayısı ile geleneksel resim alanını ya da tahrip eden bir tavırla derinliği yok ederek resimsel düzlemi ortaya çıkarmıştır. Daha açık ve net algı için görülebilecek bu yönteme dahil olan iki zıt çizgi olarak yataylar ve dikeyler ise dikdörtgen formu ortaya çıkarmaya yöneliktir. Bu iki zıt çizgilerle yüzey üzerinde dengenin ve eşitliğin birliği amaçlanmıştır. Yüzeye egemen olan çizgiler, zıtlık yaratması için ön görülmüş olarak sınırları kuvvetlendirilmiştir. Bu doğrultuda, yüzeyde oluşan dağınık zıt çizgilerin birirleriyle olan ilişkilerinden doğan belirli ifadesinin doğal sonucu olarak dikdörtgen formları kendiğinden oluşan bir yapı içinde bulunarak tarafsız bir boyut kazanmıştır. (Arıcan, 2009, s. 87) Resimsel düzlem üzerinde hacmi yok etmeye

yönelik bu tavırlar yüzeye durağan yani statik bir etki kazandırmıştır. Bireysellikten uzaklaşmak için, resimselliği olan yüzeyin yok edilmesi ve hacim yanılısamasından kurtulmak için zıt çizgilerin eşit olmayan biçimde düzleme dağılımına eğilinmiştir. Bu noktada Mondrian, hiçbir tasvire dayanmayan ideal soyutlama karakterini, gerçek doğa biçimlerini anımsatmayacak bir biçimde saflaştırarak şekillendirmiştir. Bununla beraber, sanatçı, çalışmalarının anlatım dilini soyut biçimin belirlemesiyle, öznel ilgilere cevap vermeyen ortak arayışlara yönelmiştir. (Resim 4.18.)

Biçimi, temel geomerik yapıyla değerlendiren Mondrian'ın değişmeyen sabit evrensel görsel bir dil arayışında renkte bireysel ifadeye yer vermemek için doğal renklere ya da “saf olan ilkel renklere” indirgenmiştir. (Turani, 1999, s. 603) Mondrian'ın çalışmalarında renkler asal değerlerine indirgenerek sarı, mavi ve kırmızı olarak karşımıza çıkarlar. Rengin bu derece saflaşması tuval düzlemindeki zıt çizgilerin belirliliğini zayıflatarak, gözü herhangi bir noktaya değil, duraksamadan gezinebileceği tüm bir yüzeye yönlendirmeyi amaçlamıştır. Tuval yüzeyi düz renk alanları olarak belirerek, geleneksel resmin hacim yanılısaması aşılmıştır. Çalışmalarının merkezi bir noktası olamaması ile tuval kenarlarına yönelmiş olan Mondrian, düz alanlarının ortaya çıkmasıyla birlikte, boşluğun yani uzayın belirmesini sağlamıştır. Böylece, duvarın uzayı ile paralel, çerçevesiz bir asılı kalma halini açığa çıkarmıştır. (Little, 2006, s. 117)

Mondrian, çalışmalarının resimsel kaygı olmayan, dümdüz renk alanlarının, nesnellikten kaçmış haliyle, düşünsel bir yöne eğilmiştir. Bu yön, açıklık ve sadelikten gelen, evrensel kavrayışa iten sanatın yolunu açarak, yaşamın ruhsal kaynağı olan tinsel yapıyı göz önüne getirebilen bir özelliğe sahiptir. Böylelikle, fiziksel dünyanın doğal görünümünün ardında yatan ebedi gerçekliğe ulaşmak için, rengin salt algılama özelliğinden yararlanan Mondrian, bilinen bir nesneyi çağrıştırmayan soyutlamalarıyla belleğe ve öğrenmeye bağlanamayan mistik bir anlatım yoluna girerek, “izleyicisini salt rengin olası etkileriyle karşı karşıya getirir”. (Öndin, 2008, s. 113) Üç ana renge de mistik özellikler yüklenerek, kırmızının bedene, sarının zihne, mavinin de tine yöneldiği inancı doğmuştur. (Osborne, 2004, p. 9) Bununla beraber, geçici olmayan, değişime uğramayan salt geometrik biçimler, algısal kaygılar içerir. Buna göre, Mondrian'ın resimlerinde; ““Som olan” akılla kavranan evrenin özüne karşılık veren som görsel öğeler, yalnız düz çizgi, ana renkler ve karedir. ... Kare, mükemmel, tarafsız aklın kavrayışını karşılayan bir form kararlılığı göstermektedir.” (Arıcan, 2009, s. 85) Çalışmalarının sunumunda öne çıkan bu belirimleri ile, endüstri çağıyla birlikte

başlayan insanın düşünme yetisini, günlük hayatın trajedisinden sıyrabilme çabasında olmuştur. Bu doğrultuda, som görsel plastik öğelerle, gerçekliğin ötesine geçmeye çalıştığı resimlerinde, derin kavrayışlarla düşünen bir izleyiciyi talep eder.

Yalınlığı, soyutlamanın objektif-idealist bir tavrıyla, yani resimselliğin biçimi ile ilgili tarafında somutluğu olan bir nesnelige ve resimselliğin görünür olmayan tarafında “tinsel bir gerçekliğin sanatsal keşfine” (Little, 2006, s. 112) götüren sanatçı Kasimir Malevich’tir. Malevich, Mondrian gibi nesnel olmayan gerçekliği yansıtmayan çalışmalara eğilmiş, ancak resimselliği de koruma kaygısını taşımıştır. Sanatın tinsel değerini ortaya çıkardığına inandığı suprematist yapıtlarıyla teknolojiyi yadırgama eğilimindedir. Yeni sanatın geleneksel resimle tüm bağlarını koparmış biçimde bir hiç olarak belirmesi gerektiğine yönelerek, yıkıcı tavrını katı bir eleme gücüyle göstermiştir. Eski resimsel dil ile bağlarını güçlü bir şekilde koparma girişimi, bir yok etme faaliyeti sonucunda ortaya çıkan “susan hiçliğin sembolü” idi. (İpişiroğlu, 1993, s. 60) Malevich böylelikle, sanatı, sanat dışı bir görünüme sokarak, yani hiçliğe büreyerek, sıradan bir görünümün anlatımını verecek niteliğe kavuşturma eğilimini ortaya koymuştur. Sanatı geleneksel bağlarından koparma yolunda, dönemin bir başka sanatçısı olan Duchamp da, sanat kavramını, anlamını ve standartlarını alt üst edecek bir sıradan görünüm olarak hazır üretim nesnesini kullanmıştır.

Zizek (2009 s. 53–54), Malevich’in, katı arıttıcı tavrının içinde olan potansiyelin, sanatın doğasının değişimine etken olabilme ayrıcalığını şu cümleler ile ifade etmiştir:

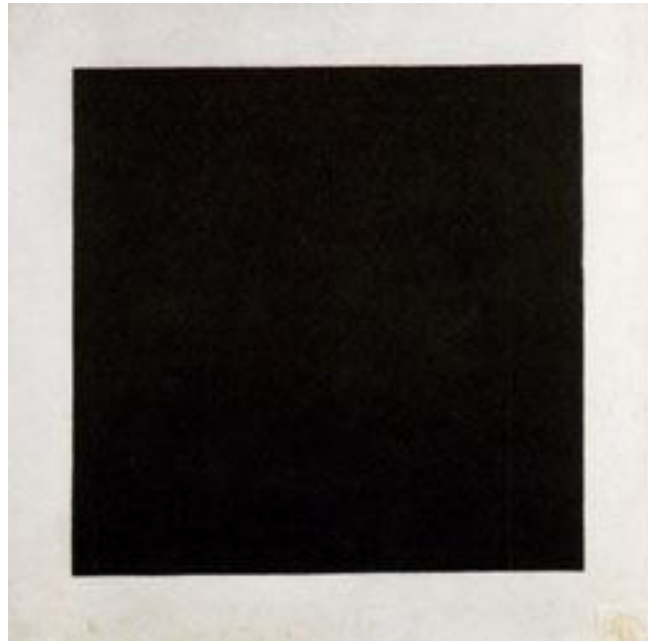
“Maleviç’in gündelik sıradan nesneyi sanat eseri mertebesine çıkarmasının altında yatan kavrayış, sanat eseri olmanın nenenin kendi doğasında olan bir özellik olmamasından ibarettir; o nesneyi (daha doğrusu herhangi bir nesneyi) önceden ayırıp onu belli bir yere yerleştirerek sanat eseri yapan bizzat sanatçıdır – sanat eseri olmak “niçin” meselesi değil “nerede” meselesidir ve Maleviç minimalist yaklaşımının ortaya koyduğu şey, bu yeri kendi doğasına bağlı, yani onun alanı içinde kendini bulacak herhangi bir nesneyi sanat eserine dönüştürmenin o ilk büyümlü özelliğiyle birlikte boş yer (ya da çerçeve) haline getirmektedir.-arıttmaktadır. ... Bir sanat etkinliği çerçevenin/yerin kendisinin bütün bir içeriğini boşaltarak arıttıktan sonra hazır nesne sürecine müsamaha gösterebilir. Maleviç’ten önce bir pisuvar, en kalburüstü galeride gösterilse dahi yalnızca bir pisuvar olarak kalırdı.”

Malevich’in çalışmalarının günlük bir gerçekliği yansıtmayı, ideal bir soyutlamanın sunumunu akla getirirse de sanatçı, aslında doğanın değişmez özlerine

indirgenme anlayışından çok, kendi başına salt biçim olma hali ile soyut olanı vurgulamaktadır. Bu bir tür, felsefi varlık arayışıdır. Bir başka deyişle, sanat yapıtının doğasını eleştirel bir çözümleme ile ruhsal ya da maddesel olarak değerlerini sorgulatabilme imkânı yaratma kaygısıdır. Nakov'a göre (2000, s. 187–189);

“Düz-yüzeyin araçsal statüsünün aşılması ve felsefi varlık'a dönüşmesi, çok kısa ama hayret verici yoğunluktaki bir evrim sonunda Maleviç'in varoluşsal sınırına ulaşmayı başardığı nesnel olmayan yeni resmin sınırlarını işaretlemektedir. ... Üç boyutlu uzamın temsile dayalı kordinatları ortadan kaldırıldığından Maleviç'in resimsel uzamı hiçbir “temsiliyetin” kurulabilmesine hizmet edemez, kendinin bile.”

Salt biçimi ve tek rengi bir araya getirebilen çalışmaları dahil Malevich, yüzeyde hareketi çağrıştıran dinamik bir ilgi yanılısamacı bir etkiyi barındırır. Bu etki, boşlukta yüzen bir temel geometrik biçimle ilgilidir. Bu, resimsel bir hali de yansıtır. Malevich, temsili gerçekliğe tamamen sırt çevirmiş ve saf soyutun önünü açmış olarak, salt biçimlerle mutlak gerçekliğin ifadesini açığa çıkarmak istemiştir. Böylelikle, saflaşmış biçimlere derin anlamlar ithaf eder. Bu doğrultuda, “sanatın yeni alfabesinin ilk harfi, doğada bulunmayan bir şekil olarak karedir. Beyaz Üzerine Siyah Kare'de, saf duyguyu siyahla, boşluğu, hiçliği beyazla ifade eden ve izleyiciyle renkler aracılığıyla sözel olmayan bir iletişim biçimi kurmaya çalışan Maleviç'in görsel dağarcığında dik çizgiler insanın doğanın kaosuna karşı üstünlüğünü ifade eder. (Antmen, 2009, s. 82)



Resim 4.19. Kasimir Malevich, “Beyaz Üzerine Siyah Kare”, 1915, Tuval
Üzerine Yağlı Boya, 80 x 80 cm, The Tretyakov Gallery, Moscow

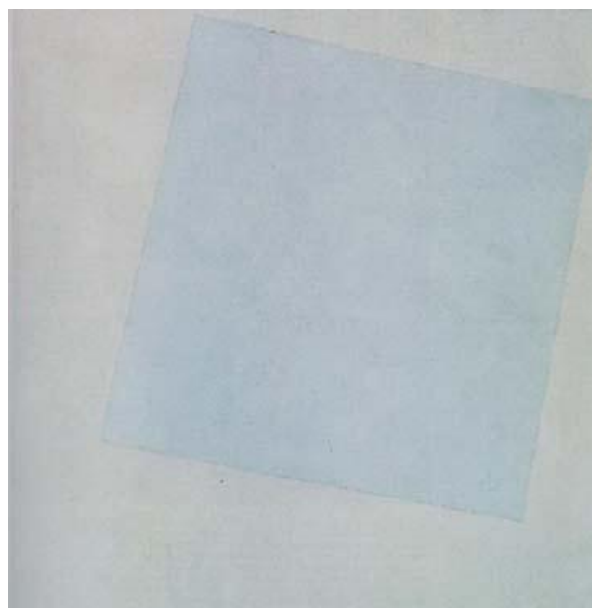
Malevich’in suprematist sanat anlayışına göre resim sıfır noktasına indirgenerek yüzeyin yapısal niteliği önem kazanmış, aynı zamanda kare biçimi kullanılmasıyla sınırlılığın en basit geometrik gerçekliği açığa çıkmıştır. Karenin resmin zeminiyle birlikte tanımlanması özellikle *Beyaz Üzerine Siyah Kare*’de (Resim 4.19) dıştan gelen bir tümün belirlediği sınırlı bir oranla ilişkili şekilde sunularak “başka bir yerdeki sınırsız uzayın, o çevreyle ilgisi olmayan kozmik bir uzayı yansıttığını” göstermiştir. (Lynton, 1991, s. 80) Bu yansıtma resmin sergilenirken duvarın köşesine asılarak geleneksel Rus kültüründe olan bir ikonun kutsallığıyla bağdaşmıştır. Karenin önemi, Malevich için saf duygunun bir ifadesi olarak görülmüş, nesnellik dışı bir duygu veya dünyaya dayandırarak hiçbir şekilde dışavurumcu veya anlatımcı tavır sergilememiştir.

Malevich, sanat için en üst, en yukarı olanı belirten “suprema” kelimesinden yola çıkarak, salt resimsel sanatın varlığını ortaya koyacak içeriksiz yaratımların tümünü kapsayan kavramı süprematizm olarak belirlemiştir. Bu yönde bir belirlemeyle süprematizm, duysal nesne dünyasının, doğanın veya görüşün üstünde dışında ya da ötesinde olan bir evrene yönelmenin hareketidir. Böyle bir evren için resmin içinden elenenlerin gerideki bıraktığı şey, yalınlığın içinde kalan bir içeriksizliktir. İçeriksizliği taşıyan bu yalınlık insanı, nesnelere bağlı olarak düşünmenin yolundan koyan bir

kurtarışın temelidir. Böylece, Malevich dönemin resimsel sanatı için özgün pürizmi ifade ederek, yeni sanatı ortaya koymuştur.

“Sanat bize belli bir nesneyi belli bir olayı anlatmayacaktır. Onun, içerikçe ne doğa ne de nesnelere dünyası ile bir ilgisi olmayacaktır. Böyle bir ilgi yönünden, sanat içeriksiz olacaktır. Ama bu genelde sanatın içeriksiz olduğu anlamına gelmez. Yeni sanat, ‘sanatı içeriği sanatın kendisidir’ ilkesini savunur. ... Bu ise sürekli olarak özerkliğe (autonomie), nesnelere pratik organisation’unun tüm görünüşlerinden bağımsız olmaya doğru gelişir.” (Tunalı, 1992, s. 184)

Ak supramatizm olarak tanımlanabilen dönemde renk azaltılmışlığı daha dikkat çekicidir; biçim ise resmin kendini çağrıştıran biçimi dışında her şeyin arındırılmasına yöneliktir. Bu yönde, resimde rengin tonal kaşıklık yapısı ağırlık kazanmış olarak karşımıza çıkar. Tekniği bu doğrultuda hazırlayan Malevich *Beyaz Üzerine Beyaz*’da (Resim 4.20.) daha net olabilmesi için az biraz açık beyaz bir biçimi görünürlüğüne eşliğinde tuvalin beyaz genişliği üzerinde kaydırarak sergilemeye başlamıştır. Daha çok hiçbir şeyi ama küçük ton farklılığıyla göstererek ve fırça darbelerinin duyusal işaretlerini vurgulayarak, bu tür bir resim bazen beyaz bir tavan üzerinde sunulmuş ve böylece onun muhtemel sona ermesi aynı karelerin kendileri gibi mimari alan içerisinde anlaşılmıştır. (Foster et al., 2004, p. 134)



Resim 4.20. Kasimir Malevich, “Beyaz Üzerine Beyaz”, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79.4 x 79.4 cm, Museum of Modern Art, New York

Malevich'in Beyaz Üzerine Beyaz karesi bir içeriksizliği hedef alarak mekâna ait yarattığı fizikseliği ile yapıt olarak sadece kendini tanımlayabilecek olana sahiptir. Malevich 'in yapıtının bilindik olmayan izlenimi resimsel mekânıyla ilgilidir. Bu, mekân nesnelere varlık değeriyle ilgili bir alanın sınırlarını çizmek için ya da görünümlere bağlı bir rengin bir biri içine geçmiş ifadesini vurgulamak için değildir. Tam da mekânı niteleyen şeylerden kurtulmak için bir zıt yol girişimidir. Resimsel mekan “nesnel-olmayan tamlığa erişen ve düşüncesini zamansız ve uzamsız” nitelikle oluşturan bir değerdir. (Nakov, 2000, s. 190) Bu türlü bir mekânsallık kendini içinde olabilirlik taşıyan her şeyden kurtarmışlığın getirdiği bağımsızlaşmayla özgürlüğü elde etmiştir. Elde ettiği özgürlükle ilgili algı durumuna Burtek (2010a, s. 51) şöyle değinmiştir:

“Beyaz üzerine beyaz algı sorusunu, algının varlığı sorusunu ortadan kaldırır. Bu algısal fark edilememe aslında varlığın yazgı karşısında, ölümü karşısında tek gücü olan özgürlüğün ifadesidir. Kendi kendine gerçekleşen bir özgürlük söz konusudur. Pencere, bir özgürlüğe açılan bir pencere, tinin nereden gelip nereye gittiğinin düşünülmediği an. Pencere; beyaz üzerine beyaz bir penceredir, pencere-dir, pencere, anın sınırlandığı, ana anlamını veren sınır-dır, anın görsellik kazandığı, hapsedildiği alan penceredir. Bu pencere mekânı anlamlandırırken, anın da anlamını, beyaz üzerine beyazın özgürlüğünü verir. Burada özgürlük anın sınırlılığı, öncesiz sonrasız olmayacak kadar statikliğinden ibarettir.”



Resim 4.21. Aleksander Rodçenko, “Saf Renkler, Kırmızı, Sarı, Mavi”,1921, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 62.5 x 52.5 cm, Estate of Alexander Rodchenko, Moscow

Malevich ve Kandinsky'nin de içinde bulunduğu bir grup sanatçı resim sanatında tinsel, metafizik yönlü çalışmalar geliştirerek daha çok derin düşünceye yani düşünsel tarafa ilişkin iken, Alexander Rodchenko gibi diğer sanatçılar ise indirgemeci bir tavırla her bir yalınlaşmış resmi, düz bir yüzey olarak materyal bir varlığa ya da resmin nesne olma durumunda yanılmayı gösteren yaklaşımın sonuna bağlamışlar. Rodchenko'nun çalışmaları, Mondrian ve Malevich'in sanatın uyuma ve birlikteliğe etki eden evrensel gücüyle, insanlık için bir kurtuluş olabileceği düşüncesi ile yeni bir insan ve buna bağlı olarak bir toplum yaratmak üzere sanatın manevi ilgilerinin ortaya çıkarılması durumundan ayrı bir pürist eğilim olarak değerlendirilebilir. Bu pürist ya da saflaşmacı eğilim, daha çok resim sanatının geleneksel sınırlarını ortaya çıkararak mantıksal bir sonuç doğrultusunda ana renklerle sınırlamış olarak resmi son haline yani hiçbir şeyi temsil edemez duruma taşıma kaygısını yansıtır. Bu doğrultuda, salt resimsel alanı terk ederek kariyeri için yeni bir başlangıç noktası aramış olan Rodchenko endüstri tasarım, basılı iletişim, sinema veya tiyatro alanı ile uğraşmıştır. Ancak Rodchenko'nun kişisel uğraşı etkinliğininin tasarım ya da diğer kitlesel alanlara kaymasıyla, resim sanatının sınırlarından kurtulmak, konstrüktivist resimsel anlayışın da içine düştüğü geleneksel kalıplardan kopmak, ortaya yanılmacı olmayan saf fiziksel bir varlık çıkarmıştır. Bu anlamda, Rodchenko 1921'de sergilediği *Saf Renkler, Kırmızı, Sarı, Mavi* çalışmasını (Resim 4.21.) resmin nesne olma durumuna bağlı olarak bir yanılmamanın mümkün olmayacağı bir indirgemeyi vurgulamış ve şu sözleriyle soyut sanatın öldüğünü ilan etmiştir: “Resmi mantıksal sonucuna indirgedim ve üç tuval sergiledim: Kırmızı, mavi ve sarı. Tasdik ettim: Her şey bitti. Temel renkler. Her düzlem bir düzlemdir ve hiçbir temsil olmaz.” (Foster et al., 2004, p. 178) Öte yandan, bu çalışmada resmin sonuna erişildiği önemle belirtilmesine rağmen, Malevich'in tinsel, aşkın ve Rodchenko'nun materyalist açıklamaları birçok sanatçı üzerinde etkililiğini korumuş ve soyut sanatta tek renkli çalışmaların bir iskeletini oluşturmuşlardır.

Rusya'da konstrüktivist akım hız kaybetmeye başlarken, Latin Amerika kökenli birkaç sanatçı yeni teknolojiyi göz önüne alarak akımın belli normlarından yararlanma düşüncesiyle Avrupa'da optik çalışmalara yönelmeyi tercih etti. Bu sanatçılar, geometrik soyutlamadan ve Mondrian'nın çalışmalarından etkilenerken, sanatla teknoloji arasında doğrudan bir bağlantı kuran, kinetik ve optik etkilere sahip soyut çalışmalar sergilemiştir. Dokusal, görsel ve daha da önemli bir biçimde izleyici merkezli bu

çalışmalar, algısal deneyimi harekete geçirmiş ve izleyicinin aktif katılımına büyük bir değer verme konusunda ayrıcalıklı hale gelmiştir. (Smith, 2004, s. 281)

Bu tür çalışmalara ön ayak olmuş sanatçılardan Carlos Cruz-Diez, rengin fiziksel açıdan kalitesini değerlendirip, rengin optik hareketliliği üzerine gitmiştir. Gözün algıladığı renk sanatçının çalışmalarında, optik yanılsamalara sebep olabilecek bir hale getirilerek, izleyicide renk etkileri aranmak istenmiştir. Örneğin, Diez'in Physichromie çalışması böyle bir anlayışla sunulmuştur. (Germaner, 1997, s. 31)

Diğer önemli bir sanatçı olan Jesus-Rafael Soto ise, çalışmalarında gerçekleştirdiği yalın titreşim etkisinin yarattığı ışık ve hareket oyunları, izleyici, çalışmanın önünden ya da yanından geçerken meydana gelen görüntüyü deneyimler. Aynı zamanda, "biçim burada maddeselliğini yitirmiştir. Yalnız optik titreşimlerle mekâna bağlı olarak algılanır ve sürekli değişir" (Yüksel, 2002, s. 190)

Dünya tarihinin ikinci büyük savaşının patlak vermesiyle siyasetin, ekonominin ve özelde kültürel ve sosyal hayatın büyük, radikal değişimlere sahne olması ve bunun yanında Amerika'nın savaş sonrası dönemde etkin, hegemon bir güç olarak dünyada merkez ülke rolü oynaması, siyasette olduğu gibi, sanatta da gidişatı Batı Avrupa'nın öncelikli varlığından Amerika'nın tek hakim varlığına indirgemıştır. Batının bu tür gerginlik yaratan değişimleri ve karmaşık ortamı karşısında insan, bireysel olarak kendini psikolojik, tinsel, ahlaki eğilimlerle bulma çabası içine girerek, varoluşçu, fenomolojik tartışmaların ve çevrelerin odağı haline gelmiştir.

Savaşların, kargaşanın dışında endüstrideki hızla tırmanan gelişmeler, teknolojiye çağda uyarlanmış yenilikler de insanda bir yabancılaşma duygusunu harekete geçirmiş ve birey, ivme kazanmaya başlayan tüketim geleneğine kendini kaptırarak, bir duygusuzluk içine sürüklenmeye başlamıştır. Tüketim metaları, insana bilincini ve varoluşunu sorgulama eğilimi veren düşünsel süreci altüst ederek, bir belirsizliğin, bunalımlı ruhun görüntüsü ortaya çıkmıştır. İnsanı, günlük yaşamında fazlaca yararlanması ile bir tür kitle psikolojisi içine sokarak meşgul eden bu faktörler, indirgenemez gerçekler ya da geçerliliği kendinden gerçekler olarak ezberlenmiş algılamalar veya her şeyin hazır verili oluşumlar dahilinde, düşünce gücünün zayıflamasına etki eder durumdadır. Bunun sonucunda, insanın kendisiyle yaşantısı arasında yarattığı bir mesafenin derinden açılması ve kişiliğinin tüm olanaklarını özgürce kullanamama gündeme gelmiştir.

Bireyin düştüğü bu durum noktasında, Sigmund Freud ve Carl Jung'un geliştirdikleri düşünceler, insanın varoluşunda yer tutan bilinci öne sürmekteydi. Bunun anlamı, "Freud ve Jung, ilahi bağlarından kopan pusulasız, rehbersiz, uçsuz bucaksız insan ruhu okyanusunda yol almaya çalışan Avrupa insanına yön bulmaya çalıştılar. Temel sorun, insanın kendi kendine yabancılaşmasıydı." (Zararsızoğlu, 2008–2009) (http://www.tsde.org/docs/modern_psikolojiden_sistem_dizimlerine_uzanan_yol.pdf)

Bu sorunu insan, iç dünyasında manevi bir sürece yönelerek aşabilirdi. Freud, psikanaliz yöntemi ile insan zihninin derinliklerini ve önemini vurgulamıştı ve bilinç düzeyiyle ilgili düşünce gücünü, baskı altında tutulan bir bilinçaltı dünyasına yerleştirmiştir. Düşüncenin kökenlerini, bilinçaltına inerek keşfetme süreciyle başlayan değişim, Jung ile beraber, kişiliğin kalıtsal kaynaklarını meydana getiren bilinçdışı güçlerle birleşir. İnsanlığın ilkel, yani arkaik belleği ile bağlantılı olarak bilindiği, kolektif ve evrensel duygulara ve düşüncelere yöneltilen manevi ilgilerde aranabileceği bir yol sunar. Bu kapsamda, Jung'a göre, bu yol, ilkel imajlar gibi benzeri yollardan simgesel olarak dile getirilir. Bununla beraber, bu simgeler, ortak insanlık duygumuzu onarabilecek ya da düşüncenin ruhsal enerjisini çağırabilecek bir güç olarak atfedilmiştir. (Budak, 2009, s. 400)

20. yy' la beraber ortaya çıkarak, felsefe alanında da görülen varoluşçuluk, "kaygı ve belirsizliğin egemen olduğu II. Dünya Savaşı'nın yarattığı maddi ve manevi çöküş ortamında, yeni bir arayış biçimi olarak ortaya çıkan ve insanın varlığının büyük bir tehlike içinde olduğu, insanın istikrarsız bir dünyada yaşamak zorunda bırakıldığı"na (Rand, 2003, s. 22) istinaden karşılaştığı açmazları anlamaya yönelmiştir. Bir başka deyişle, varoluşçuluk, insanın zihinsel yapısını ve dünyayı algılama şeklini yeniden ele alır. Bununla birlikte, bu dönemde bir diğer öne çıkan -Edmund Husserl'in başında gelen isim olduğu- felsefi görüş Fenomenolijidir. Fenomenoloji, insanın yaşadığı görüntü dünyası ile bu dünyada deneyimlediği gerçeklikleri paranteze alarak yani etkisiz bırakarak, mutlak olana ulaşmak için salt düşünceye kılavuzluk edecek özü yakalamak gerektiğine bağlı bir felsefi görüştür. Husserl'e göre, fenomenoloji bir bilgi teorisi olarak, "saf bir bilgi teorisi. Söz konusu edilen bilgi, a priori olup, öz bilgisidir." Ayrıca, Husserl göre, bizim kendi bilincimizle olan sürekli bir birliktelikte, "her derin düşünce bizi mutlak bir "ben"le karşılaştırır." (Öktem, 2005, s. 35–36)

Saflaştırılmış modern sanatın bir sonraki aşamasını devralan Amerika'da, materyalist, yabancılaşmış bir toplumun kendisini göstermesiyle yeni bir yaklaşımın

ihtiyacı doğmuş ve bu ihtiyaç Batı kültürünü neredeyse yok sayabilen bir özelliğe sahip olmasıyla ilkel sanatın da etkisi altına girmiş olarak varolmaktaydı. Hem Amerikan ilkel kültürünü var eden hem de Amerikalı olmayan bir nitelik gösteren bu yeni sanat anlayışındaki bir sanatçı için “kendini içinde bulduğu yalıtılma durumu kazançlı bir durumdu çünkü bireysel çözümlene ve içe bakışa olanak tanıyordu, bir miktar “kişisel öz”ü koruyordu ki bu öz aracılığıyla bir başka dünyanın, yabancılaşmanın olmadığı bir dünyanın yaratılmasını tasarlamak mümkündür.”(Guilbaut, 2009, s. 195)

Geçmiş sanatın kodlarını yeniden üretme kaygısı dışında, Amerika’da gelişen yeni sanat, kişisel özgürlüğe değer vererek şekillenmiştir. Bu noktada, görüş birliği bulunan ve yeni sanat yaratılması konusunu, yazılarıyla destekleyen Clement Greenberg ve Harold Rosenberg, Amerika’da öne çıkan eleştirmenlerdir. Eleştirmenler, bütünüyle bir Amerikan hareketi olarak, resmin fiziksel sürecine yoğunlaşan bir biçimcilik taşıyan Soyut Dışavurumculuğun oluşumuna katkı sağlamışlardır.

Genelde iki koldan ele alınabilen Soyut Dışavurumcu hareketin ilki, eylem resmi alanı içinde incelenerek Rosenberg’in düşünceleri doğrultusunda gelişir. Rosenberg, “Amerikan Eylem Ressamları” adlı yazısında modern sanatın ve yeni resim anlayışı olarak eylem sanatının, insanlara ya da izleyicilere daha çok katılım şansı vermesiyle sanat ile yaşam arasındaki farkın ortadan kalkmış olacağını ve eylem sanatçısı, jestural özellik taşıyan tuvaleri aracılığıyla bireysel özgürlüğünü yansıtarak, kendi varoluşunun sınırlarının ötesinde bir dışavurum gerçekleştireceğini yani kendi varoluşunun metafiziksel özünü ortaya çıkaracağını vurgular. (Foster et al., 2004, p. 368) Eylem resminde kullanılan malzemeler, sanatçının kendisini ifade etmesi için vardı; diğer bir deyişle, “biçim, renk, çizim artık sadece araçlardır”. Resmin temel bir desteği olan tuval de bu eylem resminde, Rosenberg’e göre, eylemi gerçekleştirmek için “bir arena haline geldi” ve hatta “tuvalde meydana gelecek olan bir resim değil bir olaydı. ... Tuvalin üstündeki hareket “değer”den bir kurtuluştur; politik, estetik veya ahlaki değerden.” (Rosenberg, 1998, s. 87, 88)

Eylem resmi olarak kabul edilen, sanatçının tuval üzerini bir arena gibi değerlendirmesiyle, jestural manevra alanını ortaya çıkaran anlayışın önde gelen temsilcisi Jackson Pollock’tur. Pollock çalışmalarında, dış dünya görüntülerine yer vermeyen ya da işaret etmeyen resmin kendine ait olanı ortaya koyabilme endişesini taşıyan tavırlar net olarak görülmeye başlanır. Gerçekçi görüntülerden arındırıldığı tuval yüzeyini tamamen kaplayan (allover) resimsel bir teknik izleyerek, parçalanmış ya da

dağılımlıkların birliği ile ilgilenmiştir. Resimsel öge olarak rengin maddesel halini yani boyayı tuval yüzeyinde kendi özgür eylemi için bir materyal olarak kullanır. Bununla beraber, boyanın akışkan halini daha rahat dağıtabilmek için fırçayı, bir fırça olmaktan çok yüzeye dokunmadan üzerinde gezdirilen bir sopa gibi kullanmıştır. (Wright, 2010, s. 44) Bu teknikle beraber, estetiğini, asıldığı duvarla sağlayabilen resim yüzeyiyle değerlendirir. Geleneksel resmin dış dünya görünümünü organize ederek yanılmacı bir etkiyi ortaya çıkararak hali tuval yüzeyi ile duvarın arasında yanılmacı bir boşluk bırakmıştır. Pollock'un çalışmalarında ise duvar ile resim yüzeyi arasındaki yanılmacı ilişkiyi keserek çerçeveyi aşmış olarak kenarlarından genişleyen bir hava hakimdir. Pollock'un resimlerinin bütünsel bir etki kazanması, tek biçimli oluşuyla ilişkilendirilebilir.

“Pollock'ta biçimsel öğeleri izleyebilmemiz için, alışlagelmiş “Biçim” fikrinden, yani bir başlangıç, bir orta, bir son ya da örneğin fragmantasyon gibi, bu ilkenin herhangi bir çeşitlemesinden kendimizi kurtarmamız gerekir. Pollock'un resmine bir yerinden (veya yüz yerinden) girmek mümkün değildir. Herhangi bir yer her yerdedir ve izyeci olarak her yerinden, orasından burasından dalıvermemiz söz konusudur. Bu yenilik, resimlerinin sanki bir sonsuzluk duygusu taşıyormuş izlenimi verdiği şeklinde yorumlanmıştır. ... Dolayısıyla, resminin dört tarafı sanki aniden kesilmiş gibidir ama yapay bir “son”u adeta reddeden gözlerimiz oradaki hareketi adeta sonsuza kadar sürdürebilir.” (Antmen, 2009, s. 232)

Pollock'un çalışmalarının alışılmadık bir seyir hali uyandırması, tuvalin yüzeyi üzerinden kesintiye uğramamış kenarlarla genişleyerek sağladığı duvarla olan ilişkisi ile birlikte büyük boyutlarında bağlanabilir. Çalışmalarında büyük boyutlu tuvaler kullanan Pollock, izleyicisini etrafını sarabilecek sınırlanmamış alanın resimsel okunuşuyla baş başa bırakır gibidir. Antmen (2009, s. 232–233) şu sözlerle konuya yaklaşmıştır:

“Pollock'un dev boyutlu tuvaler kullanmasının birçok nedeni vardır, bunlar arasında bizim açımızdan en önemlisi, duvar resmi büyüklüğünde olan bu resimlerin resim olamaktan çıkıp adeta birer çevre oluşturmasıdır. İzleyiciler olarak bizler bir resmin önünde durduğumuzda, bizim boyutumuzla resmin boyutu arasındaki ilişki, o resmi deneyimlerek o anki gerçekliğimizden bilinç düzeyinde ne kadar kopup kopmadığımızı büyük ölçüde belirleyen etkenler arasındadır.

Pollock'un büyük boyutlu tuvaleri, izleyicinin önünü keser, ona saldırır, onu içine alır.”

Resim yapma eylemine önem veren Pollock'un tuval yüzeylerinin düzlüğü de bir bütünsellikle ilgilidir. Bu bütünsel anlayış dağınık parçaların ilişkisi ile belirlenebilecek bir birliğin düzenlemesi gibidir. *Cathedral* (Resim 4.22.) adlı çalışmasında, Pollock boya akıtmaları tuval yüzeyinde ağ oluştururken düzleme yapışık olmaktan ziyade yüzer bir görünümdeydir. Çalışma, tuval yüzeyinde tam bir algısal dağılmaya götürürken belirsiz bir uzam yaratılmak istenmiş gibidir. (Smith, 2004, s. 193) Pollock çalışmalarında, kendi düşünsel etkinliğinden çıkan ve Avrupa sanatının ilkelliğe önem vererek, tuval yüzeyini safılaştıran tavırlarından etkilenerek, biçimsel anlayışında değerlendiren özellikler barındırır. Buna göre, Amerikan yerlilerinin sanatının temel bir evrenselliği taşıdığına inanarak, iki boyutlu temsillerinde yer alan çizgi karmaşasından etkilenmiştir. (Ruhrberg et al., 2000, p. 273)



Resim 4.22. Jackson Pollock, “Cathedral”, 1947,
1 m 81.61 cm x 89.06 cm, Dallas Museum of Art

Eylem resimi anlayışı içinde ayrıca, Robert Motherwell, Clyfford Still, Franz Klein, Mark Tobey gibi diğer isimler görülebilmektedir. Avrupadaki soyut sanat örneklerine nazaran daha kuraldışı plastik deneysel ilgiler doğrultusunda çalışan bu sanatçıların içerisinde ilk başta Tobey ve bir kısmı Çin yerel sanatından ya da “uzak doğu gizemciliğinden, özellikle bu sanatın batıda yayılan ve adına zen Budizm denilen biçiminden etkilenmişlerdir.” (Gombrich, 1999, s. 604) Sözelimi, Tobey’in bu yönde gerçekleştirdiği çalışmalarında öne çıkan iki boyutlu derinliksiz tuval yüzeyi üstünde, beyazlığın çeşitli tonlarını barındıran tek renk bir etki içinde, biçimsel arayışlar içine girilmiştir. (Resim 4.23.)



Resim 4.23. Mark Tobey, “Crystallizations”, 1944,
45.7 x 33 cm, Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual
Arts at Stanford University, Seattle

Çalışmalarında saf soyutlamacı bir tavır içine girdiği görülebilen Pollock dönemin saf soyut sanat anlayışının yönlendirici ismi yani Clement Greenberg ile ortak bir yaklaşım içinde olduğu öne çıkar. Bu noktada, Greenberg’e göre, yeni modern resim “Her şeyi bir yana bırakmış ve kayıtsız olmalıydı ki tuvalde denetlenmiş, düzenlenmiş, tümüyle gerilmiş olsun “resim düzleminin bütünlüğünü” korusun.” (Guilbaut, 2009, s.

198) Greenberg, her şeyin bir yana bırakılmasıyla yani kilişelerden, siyasetten ya da ticari kaygıdan arınmasıyla öne çıkan saf soyutlamacı tavrıyla, resim sanatının kendi alanıyla ilgili kalite değerlendirmesi yapabilmesini olanaklı kıldırma niyetindedir. Böylece, araçların, soyut olarak değerlendirilmesi yani resim sanatının aracı içinde artan soyutlamanın peşinde olarak araçla ilişkisiz olan her şeyin ondan arındırılması saf bir soyutlama için öncelikli ihtiyaçların başında gelir. Greenberg'in Soyut Dışavurumculuktaki saflaştırma üzerine olan görüşü, hiçbir biçimde karıştırılmamış saf ve tek bir stil halinde oluşan bir yalınlık tanımı gösterir. Herhangi bir fügüratif formdan arınmış, tam bir soyutlamaya dönüşen bir çalışma yalınlık ifade ederek, hem tuvalin yani düz yüzeyin hem de kendisi olarak boyanın doğası korunmaktadır. Saf bir soyutlamanın yanında, Greenberg'in görüşünde, kalitenin değerlendirilmesiyle bir sanat eseri yorumu yapmak, ancak modern resme getirdiği çeşitli katkılarını düşünerek formu temelde dayanak göstererek gerçekleşebilir. Bu da, formalizm eleştirisini gündeme getirmiştir. Öte yandan, form, soyut dışavurumculuk için bir kaynak oluştursa da, Greenberg için sanatın bütününe oluşturmamaktadır. (Giderer, 2003, s. 46)

Soyut Dışavurumculuğu yeni bir yaklaşım olarak Amerikan Tipi Resim gibi gören Greenberg, bu yeni gelenek içinden sıyrılan ve tamamen tuvalin yüzeyini kullanarak, jestural fırça darbelerine başvurmadan rengi ve renk tonlarını ön plana çıkarma çabasında olan Renk Alanı resmine büyük bir önem vermektedir. Renk alanı resminde, Greenberg'in tuvalin yassılığına ya da düzlüğüne yaptığı vurguya benzer şekilde, tuvalin tek bir düzlem olarak kullanılmasının niyeti vardır ve böylelikle bu düzlük meselesi üç boyutlu yanılmasıyla çok, iki boyutlu resim varlığını niteleyerek, yalnızca renge bağlı bir soyutlama ve saflaştırma kendisini gösterir. Greenberg'in saflaşmacı resimsel anlayışında da, renk, resimden başka hiçbir tarafa değil ama sadece resmin kendi planına gönderme yapan soyutlanmış bir görseldir. (Atkins, 1990, p. 61)

Resim sanatının araçlarına yönelmesiyle, maddi soyut olarak görülebilecek özelliklerine yani fizikselliğine vurgu yapan anlayışın sanatçıları, renk, alan, ve çizgiyle biçimsel bir kaliteyi yakalamaya çalışmışlardır. Bu sanatçılardan Helen Frankenthaler, Morris Louis ve Kenneth Noland, çalışmalarında iki ya da üç renk kullanarak, kişisel izlerden arınmış desteğin düzlüğünü tekdüze olan bir biçimsel etkide bulmuşlardır. Bu doğrultuda, bir tuvalin başından sonuna gidiş, çeşitliliği olmayarak tekrara dayandırılan bir alanın, hiçbiri diğerinden üstün olmayan düzeninin deneyimlenmesiyle ilgili bir kaygı içinde belirir. Bu deneyim de, bütünüyle dokusal ve bütünüyle duyumsal bir

çözümlemeyi talep eder niteliktedir. Ayrıca, bu sanatçılar, düz geniş tuval alanına yayarak kullandıkları rengin yoğunluğuyla izleyiciyi kuşatma çabası içinde çalışmalar gerçekleştirerek, renk konusundaki ilkesel önemlerini görünür kılmışlardır. Resmin kendi başına bir mekân içine ait olma durumuna geçmesi, kenarlarının genişlemesiyle çerçeve görünümünden kurtularak, daha çok duvarla ilişkili hale gelmesini ifade etmektedir. (Danto, 2010, s. 100)

Renk alanı sanatçısı olarak Frankenthaler, “renk-leke soyutçuluğu tarzı” gerçekleştirmiştir. (Kramer, 1970, s. 7) Bu yolla, forma bağlılığı olan düz görünüş elde etme amacı içinde olduğu söylenebilir. Louis ise daha sıkı bir denetim altında, çalışmalarında boyayı leke biçiminde akışını yönlendirerek, materyal gibi kullandığı tuvalde boyanın bütünsel halini ortaya koyan dokusal bir etki yaratmaya çalışmıştır. Boyanın akışını yönlendirerek elde ettiği çalışmalarında, simetrik olarak tuvalin alt kenarlarının her iki yanında elde ettiği renkler, bir titreşimi içerir niteliktedir. Bununla beraber, çalışmalarda bir diğer dikkat çeken nokta, hiçbir sanatçıyla ilgili kişisel bir iz barındırmamalarıdır. (Resim 4.24., 4.26.)



Resim 4.24. Helen Frankenthaler, “Magic Carpet”, 1964, Tuval Üzerine Akrilik, 173 x 244 cm



Resim 4.25. Kenneth Noland, “Turnsole” 1961, MoMA, New York,



Resim 4.26. Morris Louis, “Alpha-Pi”, 1960,
Tuval Üzerine Akrilik, The Metropolitan Museum of Art

Renk alanı resmi içerisinde yer alan bir diğer isim Noland’dır. Noland daire, çubuk ve çizgi düzlemleri ile ilgili çalışmalar gerçekleştirmiştir. Noland, tuval temel özelliği olarak düzlüğü vurgulamak için yalın bir alan içinde, basit geometrik biçimler kullanmıştır. (Resim 4.25.) Bu yönde gerçekleştirdiği çalışmalarında, renk yanılsamalı bir etkiden uzak sadece optik yani görme ile ilgili olarak gözü dolaştırmadan, direkt algılanan bir anlam aratmadan doğrudan sunulan bir unsurdur. Böylelikle, tuval düzlüğüne sınırsız görsel bir etki kazandırma kaygısı içinde olmuştur. (Moszynska, 1993, p. 194)

Tuvalini renkle bütünleyerek sürükleyici ya da sınırsız bir uzam yaratan Noland böylece soyut dışavurumculuk anlayışını takip eden Geç Resimsel Soyutlamanın da önemli temsilcilerinden olmuştur. Ressamca tavırların minimum etkide elenerek renk alanı resmi soyutlamasından bir adım ileri giden bu sanatsal yaklaşım, tuvalin düzeysel alanını maksimum derecede vurgulama eğilimindedir. Geç resimsel soyutlama anlayışı, Greenberg’in formalist eleştirisini takip eden isim olarak Micheal Fried’in görüşleriyle gelişir. Noland ile beraber Jules Olitski ve Frank Stella’nın çalışmaları üzerinden görüşlerini yazılarına yansıtan Fried için bu sanatçıların yapıtları birbiri üzerine rastlamayan bağımsız şekilleri dengelemiş düzeysel planlarla ilgilidir. Aynı basit geometrik şekil üzerinde düzenli ya da sistematik çeşitlemeler olarakta görülebilen bu çalışmalar Sistemik Resim başlığı ile Lawrence Alloway tarafından da lanse edilmiştir. Greenberg formalist eleştirisi ile sanatın sanat için yapıldığı, estetik yaratımı öne çıkarmasıyla resmi yaşamsal konulardan arındırmanın böylece yapılma sürecinin önem

kazandığı teknik olanaklara dikkat çekmişti. Greenberg'in düşüncesinden hareketle yansız bir davranış biçimi sergileyerek sistematik kaygılarla, resim yapma edimine yoğunlaşan geç resimsel soyutlamacı sanatçılar belirgin birlik ya da tekillik içinde çeşitliliği arayan yapıtlarını ortaya koymuşlardı. (Battcock, 1995, p. 56)

Geç resimsel soyutlama anlayışı içinde Olitski'nin çalışmaları boyaların tuval üzerine püskürtülerek oluşturduğu renk alanlarıyla ilişkilidir. Resim düzlemini çok fazla müdahaleye maruz bırakmayarak ortaya koyduğu renk birliğini atmosferik renk özleri ve tonlarıyla kırarak çok çeşitli bir yüzey yaratmıştı. Bu doğrultuda, resimsel bir tavrı belirleyen Olitski tuval yüzeyini olası bir sürükleyicilikten kurtararak atmosferik renk özlerinden meydana gelen sisli etkiyle belirsizlik yaratmıştır. (Resim 4.27.) Tuval yüzeyinde oluşan bu belirsizlik düzleme kuşkulu bir yaklaşma eğilimi getirmiştir. Greenberg'in ifadesiyle yeni bir boya yüzeyi yaratmış olan Olitski'nin çalışmaları aynı zamanda yüzeyde oluşmuş dokusal bağlantılar sunar. Sanatçının bu yönde olan çalışmalarının genelinde derinlik etkisini resmin yüzeyini arkaya doğru atan bir derinlik yanılması da görülebilir. Ancak bu derinlik yanılması düzlüğü imkânsız hale getirirken, düzlüğü ihlal etmemiş olarak da kuşkuda bırakılmış bir etkiyle verilmiştir. (Wilkin ve Belz, 2007, s.112) Olitski yapıtlarının uyanan resim yüzeyini ya yok edici ya da kapsayıcı olan kuşku, Fried'in diğer sanatçılar içinde ön gördüğü yassılığın nötürleştirilmiş etkisine bağlanabilir.



Resim 4.27. Jules Olitski, "Instant Loveland", 1968, 2946 x 6457 mm,
Tuval Üzerine Akrilik, Tate Gallery, London

Fried geç dönem modern resimsel soyutlama eğiliminin, bir yanılgıya düşme tehlikesi düşüncesiyle nesnellikten uzak durarak soyutlamacı tavrını koruması taraftarıdır. Bir başka deyişle, duvarı asılı bir nesne olma halinden farklı olan bir karakteristiğini sergilemesi gerektiği kanaatindedir. Bu anlayışla, yüzeyde tam bir yassılık ya da düzlük yaratma kaygısını taşıyan geç resimsel soyutlama eğiliminin bu yanılgıyı yaratmaması için resme has bir özellik olan biçimi ya da şekli bir araç olarak öne sürer. Fried modern resmin gelişimi açısından saf bir soyutlamanın koruması çözümünü şekle bağlılığı zorunlu kılarak aramıştır. Böylece, Fried, resimsel bir gerçek olarak şekle bağlılıkla yüzeyde olası bir yanılsama etkisinden kurtarabilecek, bununla beraber tam bir yassılık sağlayabilecek bir güç elde edebileceği inancı taşımaktadır. Aynı zamanda bu yolla, tuval yüzeyinde şekil ve renk tek bir birleşmiş bütün olarak açığa çıkma fırsatı yakalayabilecektir. (Foster, 2009, s. 80)

Resim düzleminde bütünlüğü koruma durumu yüzeyde denetlenmiş veyahut düzenlenmiş bir tür sistemin gelişimini hazırlamıştı. Bu gelişimle beraber bir kesinlik ve katılık kazanan çalışmalar da titiz bir simetri ve geometri belirir. Kesin ve belirgin çizgilere sahip olan bu çalışmalar kesin kenar ya da biçimlenmiş tuval başlıkları altındada değerlendirilmiştir. Bu çalışmalarla beraber artık geç modern resmin saf soyutlamacı tavrında renk bağımsız ve brincil bir anlatım aracıdır. Bir başka deyişle, “renk belli bir alanı ya da düzlemi doldurma işlevinden kurtulup bağımsızlık kazanmıştır ve yalnızca kendisini savunur.” (Germaner, 1997, s. 37)

Kenneth Noland için renk, izleyicinin gözünde bir tepki uyandıracak şekilde saf görsel duyuya hitap etmeli, dikkat dağıtıcı imalardan uzak bir etkiyle sunulmalıdır. (Glueck, September 06, 2002) (<http://www.nytimes.com/2002/09/06/arts/art-review-no-message-no-story-the-color-s-about-color.html?pagewanted=3&src=pm>) Bu doğrultuda, Noland’ın çalışmalarında renk yalnızca kendine gönderme yapar duruma getirilmiştir. “Noland, Greenberg’in bir tablonun tüm yayılımının, resimsel alanın bütünlüğü içinde renkle doyurulması ve böylece yapıtına sınırsız bir vizyonun son derece geniş ve boyut-dışı soluşunu kazandırması olarak adlandırdığı şeyi gerçekleştirmiştir.” (Cabane, 1997, s. 352) Yüzey ve renk ilişkisini, basitte indirgenmiş şekiller ya da renk şeritleriyle birlikte ele aldığı çalışmalarında dikkati resmin yüzeyinden çok kenarlarına vererek sert kenar resmi anlayışının gelişiminde rol oynamıştır. (Resim 4.28.) Bu anlayışla beraber, resim yüzeyinde büyük basit biçimlerin çizgisel anlatımı ortaya koyulmuştur.



Resim 4.28. Kenneth Noland, “Morning Span”, 1964, 261.6 x 391.2 cm,
Tuval Üzerine Akrilik, Courtesy Mitchell-Innes and Nash, New York

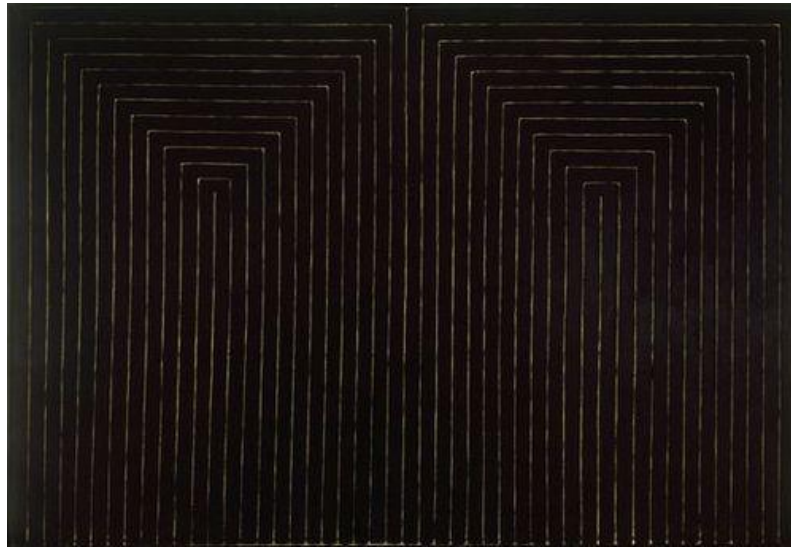
Saf geometrik soyut sanatın Avrupa örneklerinden farklı bir soyutlama anlayışı içinde olarak sert kenar resmi, biçimin düzenli olmasını, yüzeyin net olmasını ve rengin tamlığını öne çıkarır. Bununla beraber, sert kenar resminin Avrupalı geometrik soyutçular gibi kompozisyon ya da resmin yüzeyel düzeninde değişik parçaların ilişkisel olarak bir araya getirilerek dengelendiği resim anlayışını benimsememiş bunun yerine ilişkisizliği temel alarak arındırılmış bir sadeliğini ve birimsel öğelerin tekrarını göz önüne almıştır. Sert kenar resmi anlayışı içindeki çalışmaların, uzamda net olarak figürsel bir aldatıcı ya da yanılsamacı izden kaçındığı görülür. Bunun içinde resim yüzeyi, her türlü kişisel etkiyi taşıyacak izden arındırılmıştır. (Antmen, 2009, s. 184)

Resim yüzeyinin her bir bölümünü aynılığın düzenlemesi olarak ele alan Frank Stella bir aralık yanılsaması bile yaratmamak adına sabit bir renk yoğunluğu kullanarak kesin ve net bir anlatım yolu aramıştır. Sanatçının çalışmaları sahip olduğu fiziksel varlığa dayalı netlik vurgusunu veya kesin bir biçim dilini ortaya koyuyordu. Bu bakımdan Stella'nın resimleri kendinden başka bir şeye gönderme yapmayacak kadar indirgenmiş bir düzeni oluşturan parçaların birleşmesiyle oluşan bir vurguyu güçlendirme peşindedir. Sanatçı kesin simetrik bir dil kullanarak tuvallerini biçimlendirmiş bununla beraber yüzeye aktardığı basit şekiller ile resmin dış yapısı arasında bir uyum yaratma kaygısı içindedir. Hiçbir karmaşa olmadan tüm açıklığı ile

Stella'nın çalışmaları kendi deyimiyle görünüşünden fazlası değildir. Bir başka deyişle, “gördüğün şey ne görüyorsan odur” (Foster et al., 2004, p. 409)

Stella, ilk resim seri olarak siyah resimlerinde bir araç belirliliği olarak şekli yani çizgiyi ortaya koyarken yüzeyde karmaşıklığı eleyerek yakaladığı aynılığın etkisiyle resmin desteğinin bir süliyetini sunuyordu. Basit tuvallerdeki rengin uniform etkisi ya da tam ve katılığı minimal detayları açığa çıkarmış böylelikle bakışı destek sistemine tuvallenin yassılığına yönlendirme eğilimi içinde olmuştur. Boyanın kendi başına bir form olma fırsatını yakaladığı çalışmalarındaki resimsellik bağıntısını koruyan önemli tarafı ise bütün açıklığına rağmen yüzeyin tam olarak ortaya çıkmasını sağlayamamış ve belirsiz bir etkiyi de içinde barındırıyor olmasıdır. Buna göre, Fried, Stella'nın yapıtlarının yüzeyini bu türlü bir nitelikten hala resmin içine bağlılığı koruyan unsurlar olduğuna kanaat getirir. Bu doğrultuda, sanatçının yapıtlarında sadece kendini temsil eden bağımsız şekiller olarak çizgiler aracılığıyla resmin içindeki ve dışındaki bir bağlılığı ya da devamlılığı sağlayabilir bir etken de barınır. Fried, Stella'nın çalışmalarının bir başka niteliği olarak beliren tarafsız yüzey düzlüğünün maddeselliği ya da nesneliliği olduğu görüşünün karşısında durarak, sanatçının çalışmalarının, biçimsel kavrayışı son derece indirgenmiş olan minimal detaylarını, geleneksel destek sistemini tekrar gündeme getirmiş modernist resimsel bir evrimin gereği olduğuna dikkat çeker. (Resim 4.29.)

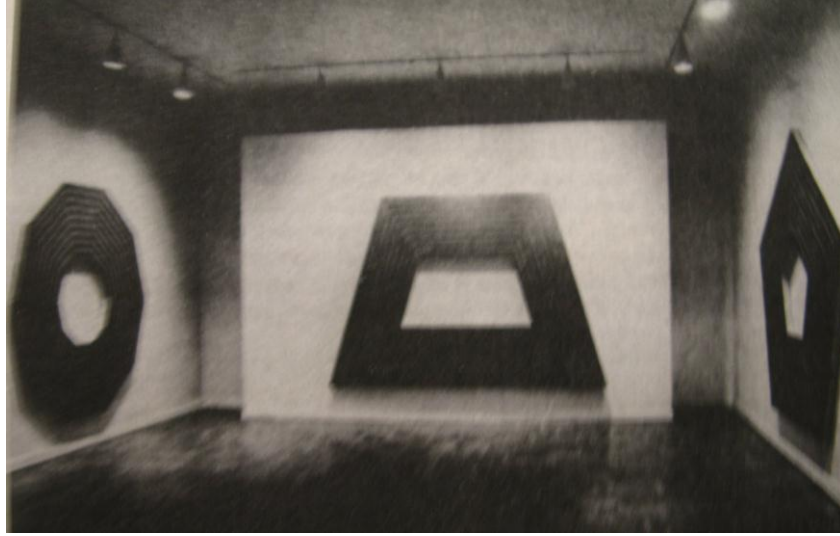
“Düzlük ve düzlüğün sınırlılığı resimsel sanatın indirgenemez özü olarak düşünülmemeli, bunun yerine bir resim olarak görülebilen bir şeyin minimal koşulları olabilir. Öz ise yakın geçmişteki önemli işler tarafından belirlenir ve böylece onlara cevap olarak sürekli değişim gösterir.” (Fried, 1998, p. 169)



Resim 4.29. Frank Stella, “The Marriage of Reason and Squalor, II”,
1959, 230.5 x 337.2 cm, MoMA, New York

Stella'nın 1960'larda gerçekleştirdiği büyük boyutlarda olan biçimlendirilmiş siyah tuvaleri (Resim 4.30.) “cisimleşmiş bir uzam haline gelen resmin” (Cabane, 1997, s. 353) niteliğini gösterir. Sanatçının bu çalışmalarında renk ve düzen olarak resimsel öğeler bir arada olarak açığa çıkar. Bu durum, resmin öğeleri olarak çizgilerin desteğin yüzeyinde cephe gibi birleşmiş bir etki oluşturduğu görülür. Böylelikle, şeklin ve rengin karmaşa ve karşılaştırmadan uzak tüm özelliği parçalanmamış bir bütün olarak belirmiş olarak ortadadır. Çalışmalar, oluşturdukları bütünlük izleniminin yarattığı üç boyutlu kalın parça hissiyle, tekil formlar haline gelerek, resimsel uzama ve resim sınırlılığına meydan okuma durumunu sağlamıştır. Ayrıca, çalışmaların tekil formu, geleneksel boyama tekniklerinden kaçınarak elde ettiği durağan tek renkli boya katmanından gelen bir malzeme bütünlüğüne de bağlanabilir. Bu bakımdan, sanatçının bu yapıtları mekân içinde fiziksel bir varlık olarak yer kaplar. Stella'nın bu yönde değerlendirilebilen biçimlendirilmiş siyah tuvaleri resmin içine bağlı olmayan üç boyutlu bağımsızlığı sergilemesi ile duvarla bağlantılı ya da mekânla ilişki içindedir. Buna göre, çalışmalar “duvarı güçlü bir biçimde hareketlendirmiş; göz sürekli olarak duvar yüzeyinde gezerek, duvarın sınırlarını aramaya başlamıştır.” (O'Doherty, 2010, s. 48) Bu duruma bir etken de, bu çalışmaların kenarlarının kesik veya bükülmüş haliyle çerçevelenmiş bir sınırlamanın dışına çıkma eğilimidir. Bu serilerinde, Stella'nın işlerine serinkanlı bir

izlenim veren kişiliği olmayan karakteri ile yüceltilmiş bir boyasallıkla beraber bakıldığında, obje gibi çarpıcı bir takım oluşumlar yansıtan bir yana sahiptir.



Resim 4.30. Frank Stella, “Black Paintings”, Exhibition View, 1964, New York

Greenberg, Stella'nın bu çalışmalarını yeterince iyi bulmamış, içinde taşıdığı bir potansiyel olarak gerilmiş bir tuval olmasıyla resim olarak görülebilse de, boş tuvalin bir resim olmayacağı hakkında görüşler bildirmiştir. Aynı zamanda, Greenberg kendi başına üç boyutlu bağımsız bir obje olma durumu gösteren çalışmalara ithafen sanat olmayan bir şeyin tuval üzerinde aranamayacağı hakkındaki kanaatini de dile getirir. Greenberg'in bu söyleminden hareketle, minimal detayları resimsel sanatın önüne geçmiş bir saflaşmacı tutumun, kendine has sunum biçimini belirleyen tuvale sadık kalmış anlayıştan kopmaya başlayarak, desteğinin sanat olmayanın belirleyeceği bir kavrayışa yöneldiği görülebilir. (Ünsal, 2010) (<http://www.artandeducation.net/paper/minimalist-art-vs-modernist-sensibility-a-close-reading-of--michael-fried%E2%80%99s-%E2%80%9CART-and-objecthood%E2%80%9D/>) Bu noktada, Stella getirdiği biçimsel yenilikleriyle, resimden türetilmiş bir minimalist anlayışın şekillendirilmesinde büyük bir rol oynamıştır.

IV. 1. 3. Birincil Araç Olarak Renk Kullanımı

“Duvarda sadece bir noktayı işgal etmeye yazgılı salon resminin ötesine gitmek, aslında bir duvar resmi gibi duvarla özdeşleştirilmeksizin duvara yayılacak ve onun fiziksel gerçeğini değerlendirecek bir resim türüne geçmek...”

Clement Greenberg*

Biçimci eleştirel yaklaşımlarıyla, modern resmi yönlendiren Clement Greenberg, bir sanat yapıtının değerlendirilmesini, kendi varlık unsurlarıyla ilgili olmasına bağlamış ve düz bir resimsel yüzeyin “aracın özünü” kapsamaması gerektiğini vurgulamıştır. Modern resmin soyut biçimciliğini yeni boyutlara taşıyan bu gelişmeyle tuvalin düzlüğünün vurgusunu öne çıkaran belirleyici öge olarak tek rengin bütünleyici özelliği açığa çıkmıştır. Ancak tek bir rengin bütün olarak yüzeye yayılması yüzeyin resmin önüne geçmesine zemin hazırlamıştır. Michael Fried da, yüzeyin aşırı vurgulanmasını, onun nesnellğine gönderme yapan bir nitelik olarak eleştirmiştir.

Greenberg resimsel sanatın indirgenemez özünü iki temel noktaya bağlamıştır: yassılık ve yassılığın sınırlılığı. (Greenberg, 1993, p. 131) Greenberg, bu anlamda, geleneksel resmin indirgeyemediği fiziksel bir yüzeyin düzlük olmasını ve bu düz yüzeyin sınırlarını imleyerek, yüzeyleri, net bir şekilde ortaya koyacak bir boyamayı istese de istemese de gündeme getirmiştir. Öte yandan, resmin ilerlemesi ve modernizmin gelişmesi için indirgemeciliğin gerekliliği Fried için doğru değildi ve ona göre resim bir öze sahiptir, ancak bu kesinlikle indirgenemez bir şey değildir. Bundan dolayı da, modernist ressamın yaptığı çalışmada keşfettiği şey, tüm resmin bir indirgenemez özü değil; ama resmin tarihsel indirgeyici karşılaştırmayla özünün belirlenmesidir. (Foster, 2009, s. 83) Bu bakış açıları doğrultusunda gelişen yapıtlarda, geniş renk alanlarının kullanılmasıyla, modern resmin üslubunda indirgemeci radikal bir dönüşüm yaşanmıştır. Öte yandan, sanatçılar bununla yetinmeyip renksel gelişimin üzerinden giderek, boşluğun hüküm sürdüğü, resmin imge, imgenin de resim olduğu bir anlayışa izin verecek kadar ileri gitmişlerdir. (Lynton, 1991, s. 252)

Yüzeyin vurgulanması, aracın özünün belirlenmesi, resmin bütün öğelerinin temeline indirgenmesi durumuna karşılık çalışmalar, resmin kendinden başka hiçbir şeyi barındırmayacak bir boşlukla ve rengin tuvalin kendisine gönderme yapmaktan başka bir şeye kalkışmadığı düz bir yüzeyle, resmin temeli olacak bir öze ulaşma

* Greenberg, C.; “The Situation at the Moment”, *Partisan Review* 15, No. 1, Ocak 1948, p. 83.

eğilimindeydiler. Resmi sıfır noktasına taşıyan bu eğilimin sergilenişini veren monokrom resim ve monokromun ardında gizlenmiş boş tuval kendini göstererek, resim ve sanat ilişkisi yeni bir boyuta taşınmıştır. Sözcüğü, Greenberg de resim ve sanat ilişkisi içinde, “yayılması sınırlı ve duvardan farklı görülebilen monokromatik bir düzlük bundan böyle otomatik olarak kendini bir resim, sanat olarak ilan etti” diyerek, monokrom olana ve boş tuval anlayışına bir yön çizmiştir. (Greenberg, 1995, p. 181)

Resim ve sanat ilişkisi tartışmaları ile birlikte, üç boyutlu çalışmaların ortaya çıkması, resmin iki boyutlu özelliğinin dışında daha heykelsi bir yapıyı gün yüzüne taşımış ve sanat olma durumu içinde Minimalizmle bağlantı kurulabilen bir durum açığa çıkmıştır. Sanat olma durumunun üç boyutlu monokrom görünümü, minimal sanat içinde bulunan Donald Judd’ın sanat dışı malzeme kullanımı ile birleştirilmiştir. Sanat yapıtının malzemesi olarak som renk, tekil biçimin yapısallığını ortaya koyan bir unsur durumuna getirilerek hissedilebilen fiziksel bütünlük sunduğu mekâna ayak uydurabilen bir hale kavuşturulmuştur. Mekânda yer kaplayıcı olarak mevcudiyetini ortaya koyan monokrom yapıt duvarla arasındaki bağlantıya daha güçlü bir şekilde yaklaşmıştır. (Foster et al., 2004, p. 493)

1950 yılı sonrasında günümüze gelen süre içinde görülebilen, monokromu temel olarak yüzey bütünlüğü sağlayan sanatçılar, çalışmalarını ne kendi isteklerine ne de izleyicinin beklentisine göre yönlendirmekten uzak durarak, daha çok resmin kendi için olan gereklerinden hareket etmişlerdir. Resmin kendiliğini ortaya çıkarmak, sanatçıların, yalın bir yüzeye yayılmış tek bir rengi somutlaştırma eğilimleriyle birleşerek, renk asıl değerini bulmuştur.

“Renk iki değere sahiptir–mutlak bir değer (saf ton) ve göreceli bir değer (pigmentlerin biri diğeri ile fiziksel olarak karışmasıyla ve optik karışmayla–teker teker saf renkler yerleştirilerek alınan değer).

Bir tuval üzerinde çeşitli renkler karşılaşır karşılaşmaz, mutlak değerlerini (saf ton) kaybederler ve göreceli olanı elde ederler. ... Monokrom resim her bir renk için mutlak değeri korur.

Rengin amacı tamamen monokrom resimde gerçekleşir. Rengin etkileyici dolgunluğu sadece monokrom resimde somuttur. Arabulucu işlevinden yoksun bir şekilde renk nihai anlamda var olur. Mekâna yayılarak büyüsunü kabul ettirir. ... Böylece renk fiziksel özelliğine varlıksal bir anlatım katar.” (McEvelley and Denson, 1996, p. 67)

Rodchenko ve Malevich soyutlama ve saflaştırma eğilimlerini Moskova’da bitirmeye yönelmişken -ki Rodchenko sanatın bittiğini ilan etmiş; Malevich ise tekrar suprematizm öncesi çalışmalarına dönmeye başlamışken-, New York’da, Moskova’da ölen sanat tekrar doğdu ve son artık bir son değildi. Amerikan soyut sanatçılarından olan Ad Reinhardt, sonun bir başlangıç olduğunu ifade etmiş ve son resimleri yapsa bile bunun, resmin öldüğünü göstermeyeceğini, bir başlangıca geri dönüşü belirttiğini söyleyerek, yeni bir anlayışın yolunu belirlemiştir. (Bois, 1991, p. 14)

Sanatçının kişiliğini yansıtan izlerin varlığından kaçınmak ve anlamı yok etmek kaygısını taşıyarak Soyut Dışavurumcu anlayışın içinde ancak anlayıştan son derece titiz yalın bir geometri kullanarak ayrılan isim Ad Reinhardt’tır. (Giderer, 2003 s.134) Minimal resim üzerine özellikle duran sanatçı, Ad Reinhardt şu sözleriyle minimal resme olan yaklaşımını belirtmiştir: “Her şey, başladığı ve bitti yerden önceden akılda tasarlanmış olmalı. Resimde düşünce akılda fırça sürülmeden önce var olmalı”. (Colpitt, 1993, p. 23–24) Sanatçı sistematik resimde olduğu gibi gerçekleştirilecek olan resmin işçiliğine, yani düzenine, simetrisine bağlı olarak yalın bir ifade dili ile ilgilidir. Bununla birlikte, Reinhardt resmin gerçek fiili sürecine önem vermiştir. Sanatçının çalışmalarında kullandığı izgara izlenimi veren yüzey etkisi bir tür yüzeyin haritasını çıkarma eğilimidir. Resimsel yüzey bu açıdan düşünüldüğünde somut bir varlık durumu gösterir. Izgara, biçiminde yüzey kenarlarında sona ermeyen biçimler düzlük üzerinde farklı yönlere genişleyerek açılma eğilimi gösterirler. Bu da yüzeyde rengin düzlüğünün alanını çoğaltır biçimdedir. Reinhardt ve onun gibi ressamlar, bir yüzey üzerinde boyaya başvurarak bir tür nesne yaratmak yerine tamamen iki boyutlu resimler ortaya çıkarmışlar. Sanatçı “sanatın amacı olarak sanat” söyleminden hareketle biçimsel sanat anlayışı ile çalışmalarını gerçekleştirmiştir. (Lynton, 1991, s. 252)

Reinhardt resimlerinin iki boyutluluğunun aştığı problem renkle ilgilidir. Renklerin kontrastlarının yüzeyde kullanılmasından vazgeçmek ya da kullanımı ortadan kaldırmak için dokusal bir etkilerin algılanmasıyla değerlerin hafifletilmesi önem kazanmıştır. Sanatçı resimsel bir tekdüze yüzey elde etmek için, renk karşıtlığı, kompozisyon ya da kişisel bir amaç taşıyabilecek her türlü etkiden arınmayı simetri ve düzeni kullanarak sağlamıştır.

Bazı Soyut Dışavurumcular tarafından benimsenmiş olan semboller sunma anlayışına karşın, tamamen boşluk eğilimine olan ilgisi, monokromatik tavrın kendisini açık bir şekilde gösterdiği sanatçı olan Reinhardt açısından resimlerinde farklı bir

metodu izlemesini gerektirmiştir. Bu metodun içinde sembolün, simgenin, ifadeciliğin, bireysel etkinin olmaması diğer bir deyişle tamamen nötr bir görünüm sergilenişi sanatçının özellikle *Siyah Resimlerinde* (Resim 4.31.) belirli bir hale bürünmüştür. Bu siyah resimler, eşit dört kenara sahip dokuz kare tarafından içten bölünmüş bir halde siyahtan derin bir griye doğru olan ince geçişleri, gölgelendirmeler kapsar ve hatta bu kareler ve geçişler ancak derin bir gözden geçirmeden sonra anlaşılır.



Resim 4.31. Ad Reinhardt, “Soyut Resim”, 1959,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 274.3 x 101.6 cm,
Axel Vervoordt Gallery

Çalışmalarında son derece yalın bir renk dili kullanan sanatçı, resimsel araçlarını azca yani minimal boyuta indirgemmiştir. 1963 tarihli *Soyut Resim* (Resim 4.32.) adlı çalışması için Zelevansky şu sözleri dile getirmiştir:

“Simetrik olan format, kompozisyon ihtiyacını ortadan kaldırır ve geleneksel resim mekânının hemen hemen hiçe indirger. Hatta o an, artının dikey barı yatay barın üzerine binmiş gibi görünür. İki bar arasındaki uzaklık boyanın katından daha kalın değildir. Yüzey kesintisiz biçimde her görüş açısından mattır, toz halinde ince bir tabaka tüm resmi kaplamıştır. Reinhardt boyayı neftle son derece inceltir, pigmenti ince olarak uygular ve böylece katmanlar bireysel fırça vuruşlarını kamufle ederler. Boya olabildiği kadar saf pigmente yakındır. “Soyut Resim”in siyah basit çerçevesi vardır -ki bu tuvalden daha derindir, resmi kendine yeterli bir hale getirir, çevresinden gelecek girişi ve çıkışı iyice engeller. Bu yapıtların uzlaşsız doğası, onları kopyalamanın güçlüğüdür. Onların incelikli detayları o kadar uçtur ki fotoğraflandıkları zaman ayırt edici özellikleri neredeyse görünmez olur ve salt siyah yüzeyler olarak okunma eğilimindedirler.” (Giderer, 2003, s. 135)



Resim 4.32. Ad Reinhardt, “Soyut Resim”, 1963, Tuval Üzerine Yağlı
Boya, 60 x 60, 152.4 x 152.4 cm, MoMA, New York

Siyah resimlerde birliğin ya da tekliğin varlığı, üçe bölünmüşlük olsa bile belirgindir, çünkü resmin düzlemi uzaysal olarak bölünmez bir görünüme sahiptir. Tekliğin öneminden hareketle, sanatın malzemesinin artık sadece sanat için kullanılacağı, diğer bir değişle sanat için sanat görüşünün var olacağı düşüncesiyle

Reinhardt, sanatın özüne değinerek, bir sanatçının çalışmasında yapacağı şeyleri şu şekilde sıralamıştır:

“Bir sanatçının yapması gereken tek çalışma, hep aynı boyutlu resimdir. (aynı düzen, tek biçimsel araç, tek renk, her yönde aynı çizgisel bölünme, tek simetri, tek doku, tek serbest boyama, tek ritim, tek bölünemezlik ve tek çözünürlük doğrultusunda çalışma, her resmin bütün yönleriyle bir tek bütünlük ve düzenlilik içinde olması)

... Ne çizgiler ya da imgelemler, ne biçimler ne kompozisyonlar ya da betimlemeler, ne görüşler ne duyuşlar ya da tahrikler, ne işaretler ne simgeler ya da kalın sürülmüş boyalar, ne süslemeler ne renklendirme ya da tasvir etmeler, ne zevkler ne kederler, ne tesadüfler, ne hazır yapım maddeleri, ne nesnelere, ne düşünceler, ne ilişkiler, ne sıfatlar, ne nitelikler -bunlardan hiçbirisi öze ait değildir. Öze ait olanlar, kavranmazlık, çoğaltılmazlık ve indirgenemezlik ile bağlantılı olan her şeydir. ...”
(Yılmaz, 2005, s. 200)

Ayrıca, resimlerin siyah oluşları aslında renk yoksunluğunu göstermektedir ve siyah da belirli formdan mümkün olduğunca bağımsız bir tavırla sunulmuştur. Karenin nötr taşıyıcı bir görev üstlenmesi, simetrik kompozisyon görünümüne sahip resimlerde siyahlık ve yakın değer, ton geçişlerini yalınlık içinde daha baskın hale getirmiştir. Monokrom bir anlayışla yürütülen çalışmalarda öne çıkan dörtgenler rengin kendi kendisini var etmesine olanak sağlamaktadır.

Reinhardt'ın, sanatının merkezini oluşturan monokrom resim anlayışı, diğer Amerikan soyut sanatçılardan Mark Rothko ve Barnett Newman tarafından gerçekleştirilen yapıtlarda da yer almaktadır. Her iki ismin anıldığı renk alanı resmi anlayışı içinde beliren yapıtları dışında, tek rengi kullanım biçimlerini ve mekânda göz ardı edilmeyecek şekilde beliren fiziksellikleri sergilemeleriyle monokromatik resmin kaygılarına uygun düşen nitelikli yapıtları öne çıkar. Bir başka deyişle, Rothko ve Newman'ı monokromatik anlayışın içine dahil edebilen yapıtları, renk dışında başka hiçbir şey resmetmeme eğilimindedir.

Soyut Dışavurumcu resimlerin ifadeselliğinin aleyhinde yürüttüğü çalışmaları dolayısıyla adını renk alanı resmi içinde de duyurmuş olan Rothko, resimlerin nasıl yapıldığı ve neyi anlattığı yönündeki okunurluluk problemine karşı tavrı ile birlikte, uzun süre resimlerinde yer eden dikdörtgen biçim ile resmin yüzeyi arasındaki görünen sınırlarını bir biçimde silikleştirmiştir. Böylelikle, Rothko resmin görünürlüğünü ya da

fizikselliğini alt üst edebilecek etkileri yaratabilmek için tek renk tonlarını farklı değerlerinden faydalanarak, ön plan ve arka plan ilişkisinin farksızlaştırılması eğilimine yönelmiş; bu yolla monokromatik bir yüzey elde etmiştir. Rengin belirsiz etkilerinin üzerinde duran sanatçı, onu bir düzeni ya da bir tasarımı karmaşık hale getirme amacı içinde değerlendirmiştir. Sanatçının özellikle 1950 sonrası resimlerinde kullandığı renkler, daha durgun renkler olarak nitelendirilecek boyuttur: Örneğin, gri, koyu kırmızı kahverengi, mavi ya da siyah. Bu durgun renkleri sanatçının temel insani duyguları harekete geçirme ya da bu duyguları dışı vurmak için kullandığı belirtilmektedir. (Kosoi, 2005, p. 28) (Resim 4.33.)



Resim 4.33. Mark Rothko, “Four darks in red”, 1958,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 259.1 cm × 294.6 cm,
Whitney Museum of American Art, New York

Resimlerinin uzunluk veya genişlik oranlarına dikkat eden Rothko, bir resmin geniş ya da büyük olmasını küçük olmasından daha önemli göyerek, bu genişliliğin rengi keskin hale getirdiği resimler yapmıştır. Bundan dolayıdır ki, sanatçının resimleri çok büyük ebatlı olarak sergilenmişlerdir. (Krausse, 2005, s. 110)

Tek bir biçimi yani resimlerinin görüntüsünü oluşturan bir dikdörtgeni ortadan kaldırmak için, Rothko çizgilerin ya da keskin kenarların silikleştirilmesini *scumbling** denilen bir teknikle gerçekleştirerek transparanlık yaratmaktadır. Bu transparanlık etkisi her türlü kenar ve çerçeve hissini yok ederek resim ya da görüntüyü duvara asılmış bir nesneye çevirmektedir. Duvarla özdeşleşmeden ona dokunan resimdeki transparan etkiyle yaratılan renkli alan, aracı niteliğiyle duvardan bir şekilde resmi kopararak onun izleyiciye sunulmasını sağlar. (Mackie, 1989, s. 203)

Bu yönde bir silikleştirme ve transparanlık, Rothko'nun özellikle Serigram binasındaki resimleri için geçerli olur. Rothko'nun 1958 yılı sonrası yapıtlarındaki sadelik tanımlaması niteliğini tek bir rengin yoğun etkisinden alır. Yüzeyde renklerin değerlerinin ayırtedilemeyecek kadar farksızlaştığı bu dönemde zeminle dikdörtgen çerçeveyi yerleştirme işini tuvalin bütünlüğünün resmin içine sokma girişimiyle diğer çalışmalarından ayrı bir teknik izlemiştir. Bu kez, renklerin yüzeyde yüzen görüntüsü kendini derinlik görüntüsü ile değiştirmiş olarak karşımıza çıkar. Serigram binası serisinde niteleyen bu görüntülerin içindeki dikdörtgenler tuval biçiminin bir taklidine yapılan bir gönderme taşırken aynı zamanda ilgiyi daha saf bir alana çekmek için oluşturduğu bir yüzeydi. Rothko'nun Serigram binası dizisinden *Black on Maroon* (Resim 4.34.) isimli yapıtı kendi fiziksel mevcudiyetini yüzeyin üstünde beliren dikey biçimin yinelenmesinden alır. Kestane renginin kuşattığı dikey biçim görünüşte iki siyah alan sunar ki bu iki alan değişik boyutta verilen dikdörtgenler gibidir. Bu iki farklı siyah alanı ortadaki kestane renginin bastırır halde olarak her ikisi de farklı derinlik izlenimi yaratan açık pencereler gibidir. Serigram dizisinden olan *Red on Maroon* (Resim 4.35.) ise, yüzeydeki dikdörtgen biçim çok daha belirgindir. Fakat bu biçim zeminle arasında bir olan gerilimi barındırır ve bu gerilimin kaynağı nerdeyse beyaza yakın kırmızının geniş alanla kestane renginin gölge nüanslarının içinden gelir. Ayrıca, yüzeyde kapladığı alanda dikdörtgen biçim zeminde renkten gelen olası bir titreşimi arkaya doğru iten bir istikrarlıkta yaratmakla beraber kırmızının tümüyle kaplamadığı alanda kestane renginin kendini aradan göstermesi biçimin zeminden ayrı olması ya da olmaması hakkındaki bilgiyi kesinlemez etkidedir. Böylece, ön planın mı veya arka planın mı daha çok görüldüğü konusunda muğlâklık sağlanır. (Alley, 1981, p. 657–663)

* Yarı saydam ya da opak renk etkisini renkli bir arka plana ya da bir yüzeye uygulayarak ince tonlar ve gölgeler yaratmada kullanılan teknik.



Resim 4.34. Mark Rothko, "Black on Maroon, Seagram 3 Buildings", 1958, Tate, London

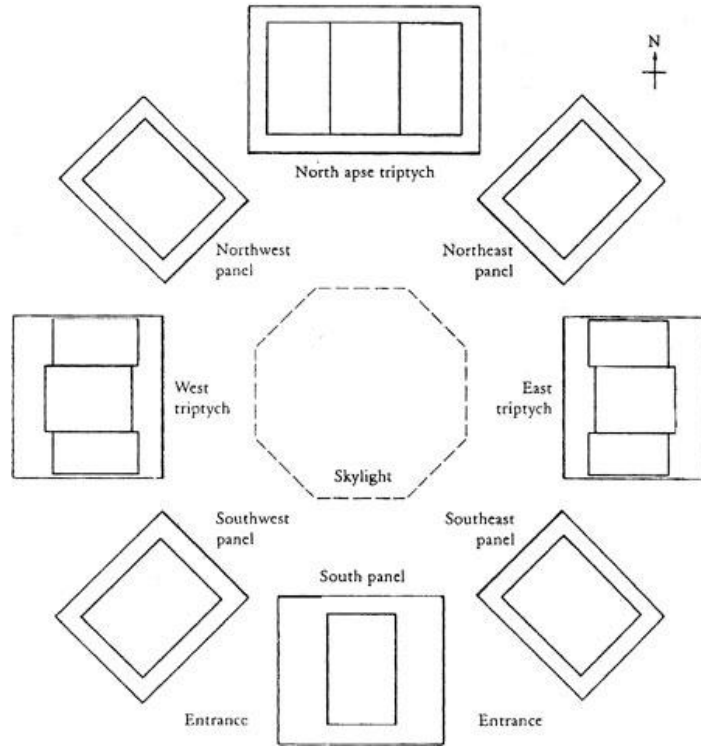


Resim 4.35. Mark Rothko, "Red on Maroon Mural, Section 4, Seagram Buildings", 1959, 266.7 x 238.8, Tate, London

Judd, Rothko'nun bir tuval biçimi olarak dikdörtgeni vurgulaması durumuna ilişkin olarak şu ifadeleri kullanır; “dikdörtgenin vurgulandığı tüm çalışmalarda alan yüzeyseldir. Rothko'nun alanı yüzeyseldir ve sert olmayan dikdörtgenler düzleme paraleldir, fakat alan neredeyse geleneksel olarak bir yanlısamadır.” (Judd, 2003, p. 826) Judd'ın bu ifadeleri Rothko'nun çalışmalarının belirsiz olan yüzeyine yani değişkenliği üzerinde taşınmasıyla kalıcı net olan bir yüzeyin kendi temsilini ertelediğine ilişkindir. Bu bakımdan, monokrom çalışmaların içinde kendi mevcudiyetini vurgulama probleminde yüzeyin “kendi” olarak öne çıkmadığı görülür. Rothko yüzeyi kullanma konusunda son dönem resimleri olarak görülen *Houston Şapel*'de (Resim 4.36.) ise daha farklı bir yön izler.

Rothko'nun yaşamının sonuna doğru bu indirgeme eğilimini yalınlığın hükmünü sürdüğü yüzeyin üstünde rengin kendini sergilediği kendini silmenin yapıtını meydana getirir. (Bersani ve Dutoit, 2006, s. 119) Bu yapıt, Houston'daki Şapel'de varlığını koruyan Rothko Şapel'dir. Yoğun bir karanlık sergileyen bu çalışmalar on dört devasa resimden oluşmaktadır. Renklerin karanlıkları siyah- kestane, derin kırmızı ya da koyu mor olarak değerlendirilebilir olarak içinde bulunduğu mekânın tavanının yarı açık olması itibariyle günün değişik saatlerinde farklı gölgesel tonları görülebilir kılmaktadır. Bulunduğu mekânın içindeki yerleşimi dolayısıyla da dikkat çeken Rothko Şapel duvara asılmış üç triptik* ve yan duvarlarda dört, iki giriş kapısının ortasındaki duvarda bir tane olmak üzere beş tane tek parçadan oluşur. Mekânı saran bir yerleştirme düzeni çalışmaların yapısal karakterlerini ön plana çıkartır niteliktedir. Bununla birlikte, Şapelin sekizgen planına uygun olarak etrafı saran resimler, görüşün tek bir yönde kalmasına izin vermez bir bütünlük içindedir. Rothko Şapel, sanatçının diğer yapıtlarından hareketle yüzeyde, dikdörtgen biçimin ayırt edilemeyecek tavrını gösterebilir ama diğer çalışmalarından farklı olarak yapıtın bazı parçalarında bu biçim bile elenmiştir. Böylelikle, geriye görülebilir olan tek şey, Şapelin planı itibariyle karşı karşıya kalmış yüzeylerin birbirlerine yansıttıkları yüzeyleridir. (Kelsey, 2005, p. 7–9)

* Triptik: Birbirine menteşeli üç ahşap levhadan oluşan Avrupa resim sanatının bir ürünü



Resim 4.36. Mark Rothko, “Houston Şapel Diyagramı”

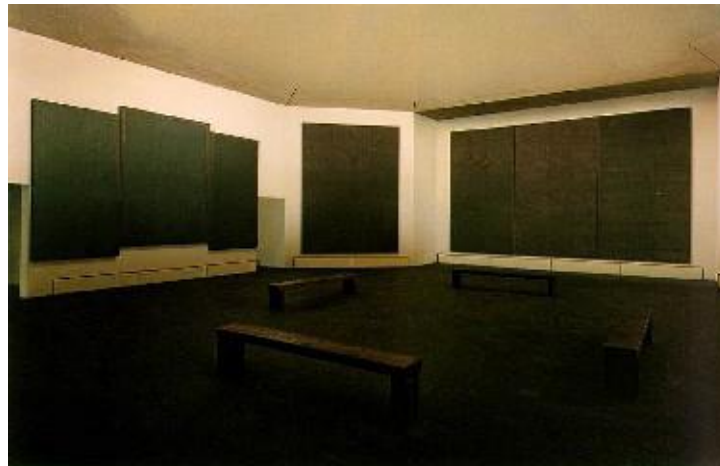
Rothko Şapel'in kuzey triptiğinde renk gölgeleri tanımlanamaz bir yüzeyi vermektedir. Bu triptikte kestane tonları orta panel olarak bilinen geniş parça aydınlık iki yanın da bulunan paneller de ise daha koyu olarak verilmiş buna bağlı olarak orta panel daha vurgulu hale gelen bir görüntüdedir. Doğu ve batı triptiğinde ise tuval biçimi olarak dikdörtgenin tekrarlanmış biçiminin varyasyonları belli belirsiz haldedir. Nitekim güney duvarına asılı olan panelde de aynı etki görülebilir. Rothko Şapel'de dikdörtgen biçimin saptanması durumuna olanaklı kılan bu yüzeyler aslında daha çok yatay ve dikey çizgileri oluşturan koyu renklerin izlenimine bağlıdır. Bununla beraber, gün ışığına maruz kalarak bazı anlarda kaybolabilen çizgiler için ille de bir dikdörtgen biçimi ya da bir biçimi oluşturuyor denemez. (Resim 4.37., 4.38.)

“Çizgi ya aşırı uzar ve tamamlanmamış kalır ya da görünmez olur. Dikey çizgiler çoğunlukla şundan başka bir şey değildir: tamamlanmış dikdörtgen şekillerin birimlerinden çok, bu şekillerin çizgileri. Triptiğin dahili figürleri, tümüyle biçimlenmiş dikdörtgen şekiller ile daha koyu renk lekeleri arasında gidip gelir.

Yani halihazırda koyu uzamlardan daha koyu: açıkça siyah çizilmiş çizgiler, kendilerini çevreleyen alanlarla kontrast oluşturmak bir yana, bu alanın donuk kestane renkli yüzeyinin özellikle kasvetli yanan döner yoğunlaşmasından biraz daha koyu görünürler. ... Bu resimlerde figürün ve zeminin birbirinin içinde kaybolması, dikdörtgenlerin silileştirilmiş konturlarının ve renklerin geçirgenliğinin bir sonucuydu.” (Bersani ve Dutoit, 2006, s. 125)



Resim 4.37. Mark Rothko, “Houston Şapel, Kuzey-Batı Paneli, Kuzey Triptiği, Kuzey-Doğu Paneli”, Completed 1971



Resim 4.38. Mark Rothko, “Houston Şapel, Doğu Triptiği, Kuzey-Doğu Paneli, Kuzey Triptiği”, Completed 1971

Rothko ile olan benzerliği gelenekçi resmin temelini oluşturma anlayışlarının net bir şekilde resimden çıkması durumuyla ilişkili olan Barnett Newman indirgemeci tavrın farklı geometrik arayışlarını, resmin yüzeyinde belirtme isteği ile değil de resmin ihtiyacını karşılayacak bir araç olarak kullanır. Sadece yapıtlarıyla değil sanatın kendi kendine yetecek her şeye sahip olduğuna sanat dışında olana gerek duyulmadığı ile ilgili yazılarıyla da dikkat çekmiştir. Çalışmalarındaki benzerlikler çok olmasa da Rothko ve Newman aynı anlayışı paylaştıklarını 1943 yılında New York Times'ta yayınladıkları beş maddelik bir estetik programla yeni sanatın kimliğini tanımlayarak belgelemişlerdir. Bu yayının 4.ve 5. maddesinde belirtilenlere göre, Rothko ve Newman'ın takındıkları tavrı şöyledir:

“4. Karmaşık düşüncenin yalın anlatımını tercih ediyoruz. Daha büyük biçimden yanayız çünkü sarih etkisi yaratıyor. Resim düzlemini yeniden öne sürmek istiyoruz. Düz biçimlerden yanayız çünkü yanılısamayı yıkıp gerçeği ortaya çıkarıyorlar. 5. kişinin neyi resmettiği, iyi resmettiği sürece önemli değildir yolunda, yaygın kabul görmüş ressamlar arasında. Akademizmin özü budur. Hiçbir şey hakkında iyi resim diye bir şey yoktur.” (Guilbaut, 2009, s. 95)

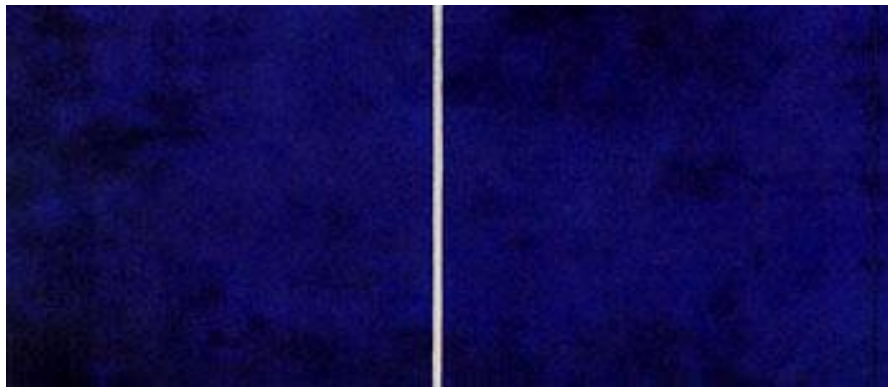
Her ne kadar Rothko ve Newman'ın bir ortak çıkış noktası olsa da, çalışmalarında dikkat çeken farklılıklar vardır. Rothko'da boya maddesel olarak kendini yüzeye bırakmışken, Newman'da boya kendini, yüzeyde eşdeğerli bir yayılmaya bırakmıştır. Böylece, renk, kendini hiçbir şeyle kıyaslamamak için ve hiçbir şeye aktarma yapmamak adına sadece kendisine dönen tek bir malzeme etkisi doğurmuştur. Bunun dışında, Newman, Avrupa sanat geleneğine eleştirel bir açıyla bakmıştır. Sanatçı, Batı Avrupa sanatı geleneğini özgün bir estetik arayış için reddederken her ne kadar pürist ve temsili olamayan sanatın temeli olsa da soyut sanata gözü kara bir şekilde eleştirmiştir. O'na göre, soyut sanat dekoratiflik tehlikesinin kurbanı olmuş, geometrik biçimler, adı geçen temsili olmayan sanat anlayışı için motif olma durumuna yüz tutmuştur. Bu duruma Newman'ın kendi kullandığı cümlelerle açıklık getirmek gerekirse, soyut sanatın başını çeken Kandinsky hakkındaki yorumu şöyle olmuştur; “Newman der ki: Kandinsky'nin korkusu soyut sanatın sadece süsleme olma riskine düşmesidir ve bu korku 1930'ların dizayn odaklı soyutlamasında gerçekleşmişti.” (Tuchman, 1987, p. 49)

Büyük boyutlu derinlik yanılması olmaksızın, geniş yüzeyin kendini sakınmadan sergilediği yapıtlarda Newman'ın resimsel dili iki öge olarak incelenebilir. “ilki, geniş

parçalanmış ve düzene sokulmamış bir renk ya da renk alanı, ikincisi bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunu. (Lynton, 1991, s. 243) Newman'ın resimlerini bölen dikey şeritlerden “fermuar” olarak bahseder. Bu fermuarlar bir simge olmaktan çok bir yüzeyin diğerini bütünlemesi halini açığa çıkarmaktır. Shapiro'nun (1990, p. 346–47) da belirttiği gibi, “Onun resimlerinden hiçbiri kesin bir şeyi simgelemez onlar birer sembol ya da amblem değildir sadece resimdir.” Newman'ın temsili sıfır noktasına dayanmış resimleri tuvalin tek bir mekânı temsil eden düzlemini kaplar niteliktedir.

Sanatçının yapıtının fizikselliğini belirleyen ilk unsur olarak renk anlayışını Bolla, (2006, s. 62) kendi sözleriyle şu şekilde ifade eder: “Newman, Clement Greenberg'e belirttiği gibi renk yapılarıyla oynanmamıştır. Ondaki renk saftır sanki daha büyük enginlikten gelen kalıptır.” Resimlerinin en belirleyici bir diğer teknik özelliği ise boyutları olarak düşünülebilir. Bu yönde, Amerikan sanatının görünümü göz ardı edilmeyen büyüklükte yapıt sunma anlayışını devam ettirir niteliktedir. Bu anlayışı devam ettirmenin yanında ölçek sorunuyla da ilgili düzenlemelerden de kaçınmamıştır. Newman için “bir resmin ölçeği sonuçta sanatçının mekân duygusuna ve resmi, içinde bulunduğu ortamdan arındırabilme başarısına dayanır.” (Newman, 1990, p. 272)

Newman'ın boyuta ve ölçeğe önem verdiğinin göstergesi olan çalışması *Cathedra*'da (Resim 4.39.) bir panelin beyaz bir şerit aracılığıyla ayrılması ve mavi bir monokrom özelliğin kendisini göstermesi söz konusudur. (Symposium Barnett Newman, December 8, 2001) (<http://www.incca.org/news/113-news-2001/291-symposium-barnett-newman>) Bu beyaz şerit bir panel arasında bir dayanak noktası olarak ortaya çıkar.



Resim 4.39. Barnett Newman, “Cathedra”, 1951,
239.6 x 553.8 cm, Stedelijk Museum of Modern Art, Amsterdam

Ölçünün resmin bir ögesi olarak ele alınmasında Newman'ın diğer önemli çalışması *The Voice* (Resim 4.40.), beyaz rengin yoğunlukta olduğu geniş tuvalin üzerine saydamlaştırılmış bir boyanın sürülmesiyle dokusal bir özellik kazandırılmış bir haldedir ve bu beyaz tuval daha koyu bir beyazın çarpık bir şerit olarak yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. (Barnett Newman, *The Voice*, 2011) (http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=0%3AAD%3AE%3A4285&page_number=9&template_id=1&sort_order=1)



Resim 4.40. Barnett Newman, “The Voice”, 1950,
244.1 x 268 cm, The Sidney and Harriet Janis Collection,
MoMA, New York

1960'ların sanatsal tavrı ile bağlantılı olan Rothko ve Newman farklı yollardan da olsa monokrom arayışlar gerçekleştirmişlerdir. Resimden elenenlerden geriye kalan aracın özünün belirlilik ilkesine yönelirken, yüzeyin bir görevi yerine getirmeyen, sadece kendini ifade eden kavrayışının biçim ve renk aracılığında gerçekleşecek bir düzenlemesini hedeflemişlerdir. Dönemin bu hedeflerini gerçekleştirmiş bir isim olarak Stella'nın Siyah resimleri çizgi biçimleri ile hem aracın özünü belirlemiş hem de yüzeyi ortaya koymasıyla bağımsız bir düzlük sergilemiştir. Stella'nın ortaya koymuş olduğu yüzeyin düzlüğü, Greenbergci söylemlere uyan renk alanlarının yarattığı belirsiz uzama

karşı duran tavrıyla kendini vurgulayarak ne çalışmanın dışında olan bir şeyi hayal etmeyi gerektirir ne de birisinin hayali bir aleme girmesini sağlar. Siyah resimler insanı yüzey düzlemine çekme gayreti içindedir. Nesnel ve fiziksel olarak vurgulanma, resimlerin görünürlüğünü ortaya çıkarmıştır. Greenberg'in fizikselliğini nesnel boyuta taşıyabilen bu resimlerin resimsel yanılsama yarattığına inanması, David Malek (Mayıs 2010) (<http://davidmalek.info/modernism.html>) tarafından şu sözlerle gösterilmiştir:

“Greenberg’e göre resim fiziksel olarak düz olurken, resim sanatı alanının bütün tarihinde yer alan resimsel yanılsamayı devam ettirmek için aracın bizzat kendisinin fiziksel özelliklerine örneğin çizgi ve renge başvurmaldır. Bunu yapmak için Modernist ressamlar sanatı, aracın fiziksel özelliklerinin dışsal nesne olmadan kullanıldığı soyutlamaya itmişlerdir.”

Resimlerdeki rengin yoğunluğunun yüzeyi kaplayış biçimi ve çizgilerin varlığı farklı bir yüzey etkisi verse de, yüzey resimsel niteliğini kaybetmeyerek, bir belirsizlik içinde nesne olmaktan kurtulmuştur. Öte yandan, Greenberg'in Stella'ya bakışı bu noktada, bir tedirginlik içerir. Resimleri aşırı düz bulmasına rağmen, resimsel niteliğini koruması Greenberg'le bağdaşsa da, resimlerin aşırı düzlüğü, onları generic * bir nesne olmaya doğru getirme endişesiyle karşı karşıya bırakmıştır. (Duve, 1996, p. 204–217)

Görmenin kavrayışının kaçınılmaz fiziksel bağıntısında resmin de kendini fiziksel olarak var etmek istemesi, bir monokrom, boş bir tuval ya da düz bir obje olma durumuna olanak sağlaması ile birlikte, generic nesne olma açısından monokroma farklı bir yönelim getirilmektedir. Çünkü Greenberg'in görüşünde monokromun kendisi aslında bir resim olabilmekte ve hatta sanat alanına rahatlıkla girdiği söylenebilmektedir. Hatta bu görüşü net bir şekilde şöyle açıklar: “Gerilmiş ya da teyellenmiş bir tuval zaten bir resim olarak varlığını korur.” (Greenberg, 1993, p. 131)

Ellsworth Kelly biçimlendirilmiş tuval anlayışı içinde bulunarak, Stella'nın monokrom çizgi çubuklarına nazaran, hiçbir resimsel elemanı barındırmayan çalışmalarıyla yüzeyin düzlüğünü, açık ve net bir ifade veren monokrom bir yapıyla şekillendirmiştir. Newman'ın temel üç rengi kullanarak monokromatik bir resmin özelliğiyle bağdaşan Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Maviden işindeki tekliğin varlığı

* Generic, sözlük anlamıyla, “genel olan, kapsamı geniş olan” olarak kullanılır. Sanat terimi olarak generic art da, heykel ya da resim geleneğinden gelen sanatsal yeteneklerin ya da tekniklerin çok fazla yer almadığı, daha çok her türlü endüstriyel malzemeyi kullanmayı kapsayan, siyasetten, bilimden ya da eğlence dünyasından teknikler alan bir sanat tanımı vardır.

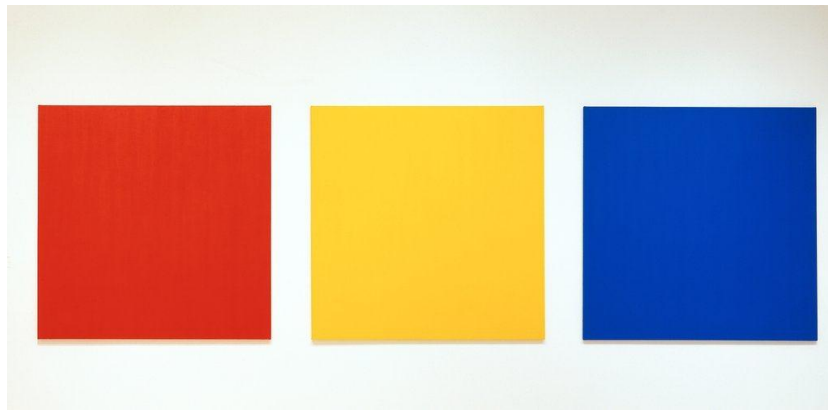
yorumu, Amerikan sanatı içinde renklerin yalınlığını ve tekliğini işlerinde sergilemekte öncü denebilecek bir sanatçı olan Ellsworth Kelly'nin odağında da yerini almıştır. Çok panelli, parlak, yanılısama içermeyen monokromatik yüzeyler ve tuvaler ilk 1950'lerde görünmeleriyle birlikte -özellikle Robert Rauschenberg'in beyaz resimleri ile-, Kelly'nin rengin fiziksel görünümünü ortaya çıkaran işleri önemli bir boyut kazanmıştır. Soyut şekiller ve formları kullanarak, zemini, figürü, mimiksel ifadeyi, tasviri ortadan kaldırarak, tamamen rengin temel değer, ton ve doygunluk özelliklerine göndermelerde bulunmuştur. Zeminin ve figürün sanatçının işlerindeki tanımı daha farklı bir anlam ifade ederek, sırayla zemin duvara, figürde tuvalin kendisine indirgenmiştir. Şekil de masif ve renkli olarak, bu tanımlar içinde nihai anlamına ulaşır. Hem masiflik hem de renkli düzlemin yanılısama ve aşkınlık olmadan gerçek bir obje olma durumu böylece kendisini göstermektedir. (Bois, Cowart ve Pacquement, 1992, p. 27) Bu çerçevede, şeklin kendi fiziksel varlığı, Kelly'nin sözlerinde net bir biçimde açığa çıkmaktadır:

“Ben şekli zemininden kurtarmak istedim ve bundan dolayı saf şekil etrafındaki alanla kesin bir ilişkiye sahip olsun diye ve renk ve renk uygunluğuyla, o şekil kendi alanını bulsun ve her zaman özgürlüğünü ve ayrılığını istesin diye, masif şekil çalıştım.” (Axsom, 1987, p. 28)

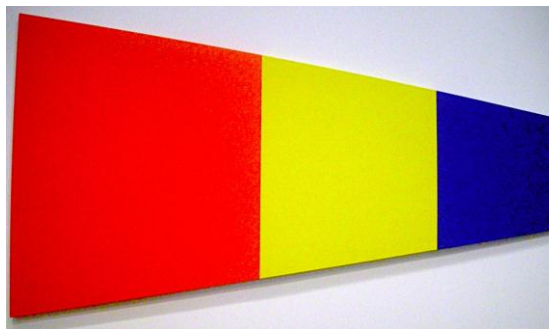
Renkle şekil arasındaki ilişkinin önemle üzerinde duran Kelly, düzensiz, belirsiz şekildeki tuvaler ve formlar (örneğin, eğrilmiş, yamuk kareler; ikizkenar üçgenler; bükülmüş dikdörtgenler gibi) yaratarak Greenberg'in “yassılık” kuralını reddetmiş gibi görünmektedir. Bu “eksantrik” iki boyutlu şekiller, hiçbir yassılık sınırlılığını ya da çerçeve anlayışını göstermeden, mekanın duvarına yayılarak yani çerçevenin ötesine geçerek hem rengin araçsal belirliliğini ortaya çıkarır, hem de mekanla olan uzamsal etkileşimi harekete geçirir. Rengin ve şeklin dinamik olan bu ilişkisi, mimari bir düzlem olan duvarın kendisinin bir zemin olarak ele alınarak resimsel bir atmosfere sokulmasıyla tamamen soyut, yalın ve fiziksel varlığı olan bir sanat işini çevrelemiştir (Axsom, 1987, p. 14).

Şekil olarak tuvalin ve zemin olarak da duvarın kullanılmasıyla monokrom paneller gerçekleştiren Kelly, bu panellerde özellikle rengin en temel olanlarına konsantre olmuş ve temel renklerin ve bazı zamanlarda da onların ara renklerinin bir araya geldiği panelleri mimari bir içeriye sokarak da renklerle çevre arasındaki etkileşimi ortaya

çıkarmıştır. Temel renklerle oluşturulmuş en önemli monokrom paneller olarak Kelly'nin *Kırmızı, Sarı ve Mavi* serileri sanatçının anonim çalışmalar yaratma eğiliminin ve Modernist soyutlamanın renk odaklı yaklaşımına bir ilginin yansımalarıdır. Bu serilerden *Kırmızı, Sarı ve Mavi II*, temel renklerden oluşmuş 9 inç aralıklarla birbirinden ayrı monokromatik dikdörtgen paneller olarak bir duvarda düzenlenmiştir. Ondan sonra gelen *Kırmızı, Sarı ve Mavi III*'de (Resim 4.41.) aynı renkler kare paneller halinde sergilenmişlerdir. Bu serinin sonuncusu olan *Kırmızı, Sarı ve Mavi V* (Resim 4.42.) ise bitişik olarak bir araya getirilmiş panellerin perspektifsel bir etkiyle, kenar ölçülerinin azalmasıyla oluşan bir şekil olarak, uzamsal yanılısma ve tam bir şekil arasındaki görsel gerilimin bir göstergesidir. (Bernstein, 1996, p. 46, 47)



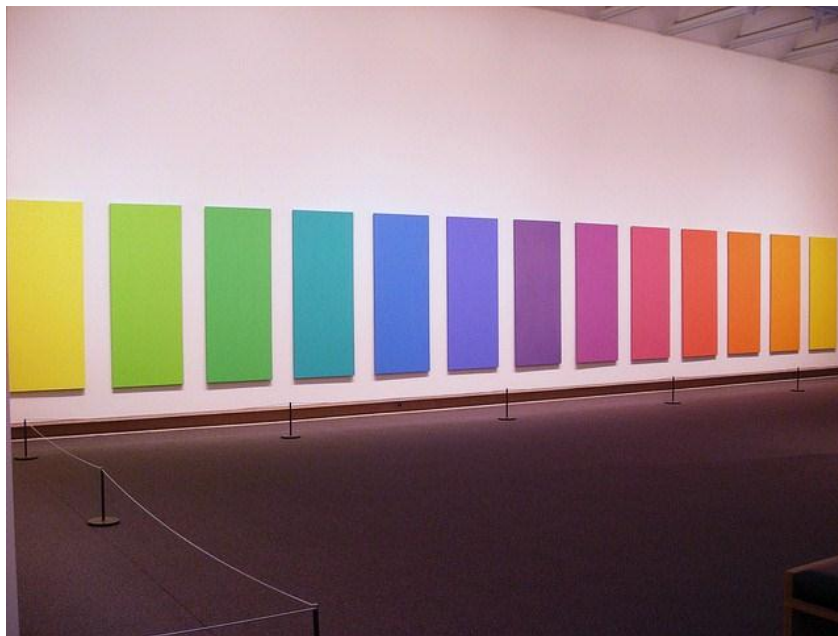
Resim 4.41. Ellsworth Kelly, "Kırmızı, Sarı ve Mavi III",
1966, Tuval Üzerine Yağlı Boya



Resim 4.42. Ellsworth Kelly, "Kırmızı, Sarı, Mavi V",
1968, 226 x 422.9 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Renklerin kromatik ya da akromatik değerlerine, renk türünün geniş çerçevedeki çeşitliğine, doygunluk noktasında saf renk türlerine olan eğilim, Kelly'nin çalışmalarında kullanılacak şekilden önce gelir. Kelly, renk spektrumundaki bütün

renklerin saf, masif hallerini keşfederek hem “rengin gücünü” yansıtmış hem de çalışmalarına resimsel objeler karakteri atfetmiştir (Bell, 1996, p. 73). Özellikle, Kelly’nin *Spektrum V* (Resim 4.43.) çalışmasında, renk spektrumundaki renklerin masif görünümlerinin yan yana getirilmiş aynı ölçüde 13 dikdörtgen panelle harmonisel ve ritimsel bir tavırla sunulması, çeşitlilik ve aynı zamanda da teklığın yorumunu getirir. Bu çalışmayla, “Ellsworth Kelly devasa bir format içinde ustaca yapılmış varyasyonlar yaratmıştır. Renk, perspektif duygumuzu yoğunlaştıran ve bir bütün olarak duvarı ifade eden neredeyse-mimari bir elemandır.” (MMA Bulletin, 1970, s. 99)



Resim 4.43. Ellsworth Kelly, “Spektrum V”, 1969,
Metropolitan Museum of Art, New York

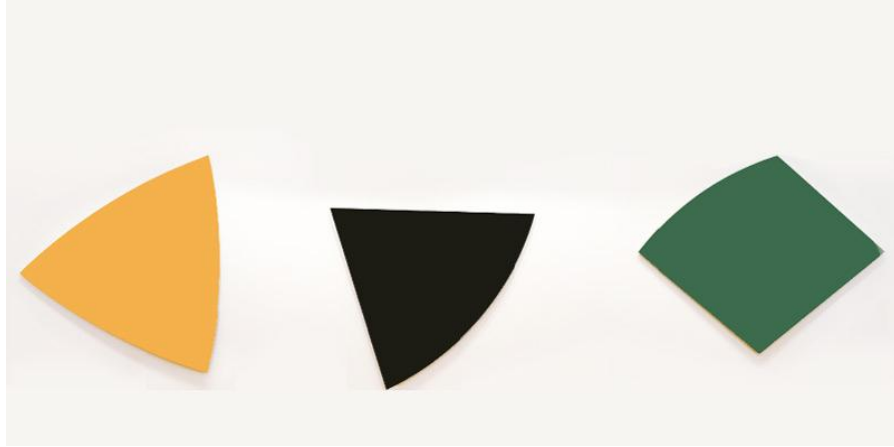
Kelly, şekil ve renk ilişkisini görünür kılarken, bu ilişkiyi en yoğun biçimde Eğrilerinde ele alarak resim ile heykel ve hatta gerçek alan ve resimsel alan arasında bir gerilim yaratmaya çalışmaktadır. Tek bir renk kullanılarak oluşturulan eğrileri, bir duvarda asılı duran mimari bir objenin nasıl resimsel olana dönüştüğünü göstermektedir. Duvarın, Kelly’nin sanatında en temel elemanlardan biri olarak düşünülmesinden yola çıkılarak denebilir ki eğriler tek renkli olarak duvara yayılarak sınırlılıktan kurtulmuşlar ve böylece özgürleşmişlerdir; ama aynı zamanda duvarla olan bağlantılarını kesmeyerek objeler haline gelmişlerdir. Eğrilerinden olan *Koyu Mavi Eğri*

(Resim 4.44.) heykelsi gibi görünen ancak sanatçının şekil verilmiş monokrom tuvaleri arasında düşünülen bir çalışmadır. Bu çalışma direkt olarak tek renk aracılığıyla eğrinin kendisini ifade etmemiş, aynı zamanda da onu çevreleyen duvarla olan alakasını da ortaya çıkarmıştır (Ratcliff, 1996, p. 59–60).



Resim 4.44. Ellsworth Kelly, “Koyu Mavi Eğri”, 1995,
116.8 x 482.6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Kelly'nin yassılık reddi ile renk ve şekil arasındaki etkileşim, hiç görülmemiş ve belirsiz şekildeki tek renkli tuvalerinde sergilenerek, saflık ve görsel gerilimi bir arada tutulmaya çalışılır. Örneğin, sanatçının *3 Panel: Turuncu, Koyu Gri ve Yeşil* (Resim 4.45.) çalışmasında oluşturulan düzensiz şekiller masif renklerle birlikte verilerek bir görsel söylem yaratılmaktadır. Öte yandan, renklerin kullanımı bakımından ilgi çekici olarak karşılaşılan durum, sanatçı spektrumunun ara renkleri olan turuncu ve yeşilin ortak bir renk özü taşıdığı düşünülürken, bu iki renk yanana getirilerek oluşabilecek olası bir harmoniyi etkileyecek bir renk olarak nötr, koyu grinin bir karşıtlık yaratmasıdır. Ayrıca, renklerle şekiller arasındaki ilişki noktasında genel bir yargı olan turuncunun yamukla ve yeşilin dairesel üçgenle bağdaştırılması, bu çalışmada aynı renklerin farklı şekillerle yorumunu getirmiştir. Bunun sebebi, her türlü şeklin renkler aracılığıyla fiziksel varlıklarını ve doğalarını harekete geçirmek olarak düşünülebilir. (Ratcliff, 1996, p. 49, 60) Kandinsky'nin de ilgi alanına giren bu şekilli tuvalerin tek renklerle olan etkileşimleri Kelly'nin sanatının açıklaması mahiyetindedir.



Resim 4.45. Ellsworth Kelly, “Üç Panel: Turuncu, Koyu Gri ve Yeşil”,
1986, Museum of Modern Art, New York

Kelly, yalnızca kendi sistemine bağlı olarak düzenlenmiş az ve öz çalışmalarında mevcut olan tek renkli anlatım gücünü kullandığı belirgin ve sert biçimler ile kendi başına nesne olma halini açığa çıkarmıştır. Bu bakımdan, bir simge veya sembol olmayı ortaya koyarak, sanatçının yaratıcı düşüncesinin somut bir ürünü olan çalışmaları kendi başına fiziksel bir varlık olarak görülme özelliği taşır. Kelly’nin bu azcı biçimsel yönelmeleri, minimalist resmin başını çeken önemli bir isim olmasını da sağlamıştır. (Hayward, 2008, p. 34)

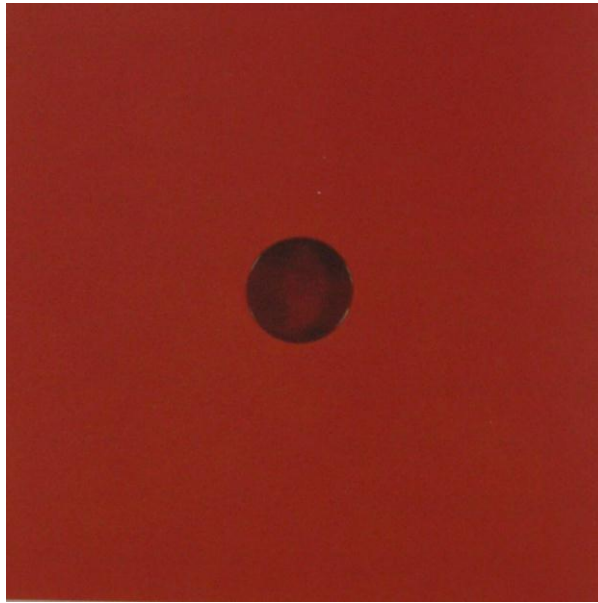
Minimalizm terimini ilk kez kullanan İngiliz felsefeci Richard Wollheim sanatın boyutunu asgari olarak belirleyerek, minimal sanatı öne çıkarmıştır. (Eroğlu, 1998, s. 121) Minimal sanat, biçimciliğin ileri aşaması olarak, resimsel plastiğin tüm öğelerini minimum düzeyde azaltır. Bu noktada, sanat yapıtı, düzenli bir yapıya kavuşmuş olarak, sanat olmayan gerçek malzemenin basite indirgenmiş geometrik birliği veya bütünlüğü içinde direkt, düz bir yüzeye ilişkin gerçekleşmektedir. Minimalist anlayışla beraber resimsel yapıtı belirleyen duvara asılı olan dikdörtgen yüzeyin sınırları ortadan kalktığı zaman, gerçek mekânla ilişki kurabilen bir yapıt ortaya çıkar. Resimsel mekânda değil, gerçek mekânda beliren boşluğun yapıtla kuracağı ilişki önem kazanır. Sanat yapıtı, fiziksel mevcudiyeti ile izleyiciyi mekâna yönlendiren algısal bir değişimi harekete geçirerek, hem izleyicinin “mekân içinde kendi varlığının bilincine” (O’Doherty, 2010, s. 16) varmasını sağlar hem de kendi başına üç boyutlu bir çalışma olarak “her şekle girebilir ve duvarla, yerle, tavanla, odayla, odalarla, dış cepheyle ilişkili” (Antmen, 2009, s. 188) hale gelebilir durumdadır.

Minimal sanatta yer alan ve gerçek mekânı kullanan bir sanatçı olan Donald Judd'ın 1960'ların başındaki çalışmaları saflığın bir gereksinimi olarak aracın belirliliği noktasında Greenberg ile birleşmektedir. Ancak Judd'ın tavrı Greenberg'in söylemini ileriye götürmek için bir uğraşı içerse de, bu tavır Greenberg'in tersine bir yön izlemiştir. Judd, farklı sanat türlerini kapsayan yani tek bir türe indirgenmeyen ve sanat dışı malzemeyi belirginleştiren çalışmaların belirliliğini nesne olma durumuna bağlamıştır. Judd'ın belirli nesne olan yeni çalışması "açıkça resimden çok heykele benzemektedir, ama resme yakındır." (Judd, 2003, p. 826) Ayrıca, bir sanat çalışmasını nesne olma boyutuna taşımak, malzemesinin belirliliğinden veya tekliğinden gelen bir bütünlükle ilgilidir.

Judd, dışladığı yanılsama yaratan bir resimsel mekân kavrayışını, modernist biçimciliğin resimsel soyutlamanın arınmış ifadesinde aramak yerine ne heykel ne resim olarak bakılabilecek bir masif varlıkla veya üç boyutlu gerçek fiziksel mevcudiyette arar. Greenberg'in yanılsamacı resimden kurtulma söylemleri altında gerçekleşen çalışmalarıyla, Judd, tamamen gerçeğe uygun, uzayda bir yer kaplayabilecek bir sanat nesnesiyle yanılsamayı etkisiz kılar. Böylelikle, Judd'ın çalışmalarının bir resimsellikten çıkmadan gerçeğe uygunluk bakımından iki boyutluluktan üç boyutluluğa geçişinde, Fried'ın da dile getirdiği bir minimalist çalışmanın, modernist resmin doğal ilerleyişinin bir göstergesi olarak görülmemesi gündeme gelmektedir. Çalışmalarını üç boyutluluğa taşınması, Greenberg'in sanat olmayanın tanımını üç boyutluluğa bağlamasına yakındır. Greenberg'in, yassılıktan uzaklaşarak üç boyutlu bir heykelsilik kazanan ve resimselliğe her hangi bir gönderme yapmayarak gerçek yüzey vurgusunu açığa çıkaran yapıtlar da sanat olmama durumunu dile getirmesinde etkili olan neden, bu yapıtların tuvalin yerine, resmin araçlarına hatta sanata ait olmayanın belileyeceği bir fiziksel destek arayışını gündeme getirmesidir. (Ünsal, 2010) (<http://www.artandeducation.net/paper/minimalist-art-vs-modernist-sensibility-a-close-reading-of--michael-fried%E2%80%99s-%E2%80%9Ccart-and-objecthood%E2%80%9D/>) Öte yandan, Greenberg, kendi sözleriyle dönemin minimal çalışmalarının da dahil olduğu bir sanat olmama durumuna yaklaşık olanın düşünülmesinin mümkün olmayacağını dile getirerek, bu çalışmaların yine de bir sanat olarak kabul edilebileceğini ileri sürmüştür. (Greenberg, 1995, p. 183)

Judd, bir sanat çalışmasının renk gibi malzemelerinin gerçek şartlarını gizleyen yanılısamacı sanata karşılık olarak, düz bir resim yüzeyinde bu gizlenmeyi yok edecek bir durum oluşturmuştur. Frances Colpitt, (1993, p. 28) Judd'ın rengi nasıl değerlendirdiğini şu şekilde anlatmaktadır: “Judd'ın çalışmasında, tek bir renk her zaman tek bir biçimi, ögeyi, ya da yüzeyi tanımlar yani formun ifadesini sağlayan kendi kendisini empoze eden bir sınırlamayı. İki renk aracılığıyla bir yüzeyin bölünmesi nesnenin birliğine engel olur ve formu kırar.” Renk artık onun için uzaysal ya da alan içinde olan bir şey değildir. Bu uzaysallıktan kurtulmak için Judd üç boyutlu işlere yönelerek, 60'larda rengi gerçek materyal bir yüzey haline getirmiş ve renk böylece resmin tam bir düzenini sağlayan fiziksel varlığını ortaya çıkarmıştır. Siyah ve özellikle güçlü, agresif ve parlak cadmium kırmızısının formların kenarlarını belirginleştirmek için karanlık renk tonlarından daha uygun olduğunu düşünmüş ve renk resmin yüzeyiyle birlikte gerçekleşerek form ve materyal olmuştur. Hatta Judd için “renk ve uzay birlikte meydana gelir.” (Judd, 2000, p. 110) Düzlem ise tek başına ve gerçekten bir değer gibi vurgulanmıştır. Bu, gerçek bir düzlem olarak duvarın bir ya da iki inç önünde bulunan ve ona paralel olan bir düzlemdir. Buna bağlı olarak, bu paralelliğin yarattığı ilişki sonucunda düzlem belirli bir biçimdir.

Erken işlerinden olan *Untitled 1962/1991*'nin (Resim 4.46.), nesne benzeri görünümüyle ya da etkisiyle bir kare biçiminde, merkezde dairesel bir boşluğun bulunduğu -ki bu boşlukta uzay rengi yaratır- özelliği yanında cam levhanın -yanılısamacı olmayan bir etki yaratmasıyla- kullanımı çalışmaya hem kare yüzey için bir pürüzsüz ön sağlamış hem de çalışmanın gerçek bir nesne olarak algılanmasını gerektirmiştir. Bu çalışmayla aslında Judd favorisi olarak gördüğü cadmium kırmızısını kullanarak nesnellik etkisini net bir şekilde vurgulamıştır. Aynı zamanda, boyayla harmanlanmış kum kullanımı yüzeyin hem pürüzlü hem de dokunulur bir görünüme sahip olmasını sağlamıştır. Bunun yanında, Judd'ın bu çalışmasında “gözlemcinin algısı sürekli olarak bir kırmızı resim yüzeyi ve duvarda yayılmışı benzer bir nesne arasında” gidip gelmektedir. (Elger, 2000, p. 17)



Resim 4.46. Donald Judd, “Untitled”,
1962/1991, Courtesy PaceWildenstein,

Judd ve onun gibi birçok sanatçı, sanat yapıtının “nasıl ve neyden” yapılacağı konusuna yönelik olan süreç meselelerine bakışlarında yaptıkları çalışmalar aslında sanatta yeni bir durum ortaya çıkarmıştır: Hem rengin yapısal olarak kullanımını hem de endüstriyel-ticari malzeme ve tekniklerin kullanımını. Renk sanatçıların çalışmalarında biçim kadar önemlidir ve renk ve biçim birbirleriyle bir şekilde kaynaşmış hale gelerek, çalışma boyanmış değil, renkli bir duruma gelir. Rengin bir malzeme olarak değerinin artmasıyla birlikte pleksiglas, kontrplak, metalik materyaller ya da ışık gibi farklı endüstriyel ya da sanat olmayan malzemeleri de renk ve biçimin birliğini sağlayarak kullanılmaya başlamışlardır. Örneğin, pleksiglas saydam olmasından ötürü üzerinde uygulanan rengi kendinde doğal olarak var olan yani sonradan eklenmemiş gibi görünmesini sağlamaktadır. Judd da pleksiglasdaki bu rengin durumunu şu şekilde açıklamaktadır: “pleksiglas sert, tek bir yüzeye sahip ve renk materyalin içinde gömülmüştür.” (Colpitt, 1993, p. 27) Malzemenin kalın ya da ince, yumuşak ya da sert, parlak ya da donuk gibi özellikleri, Judd için kullanılan rengin de özellikleri haline gelmiştir.

Judd gibi farklı bir malzeme ele alan Dan Flavin, flüoresan lamba ya da ışık kullanarak, hem heykelsel hem de resimsel bir etkiyle nesneliliği ve ışık aracılığıyla da rengi vurgulamaya çalışmıştır. Floresan tüpü bir hazır nesne olarak kendi kendine yeten

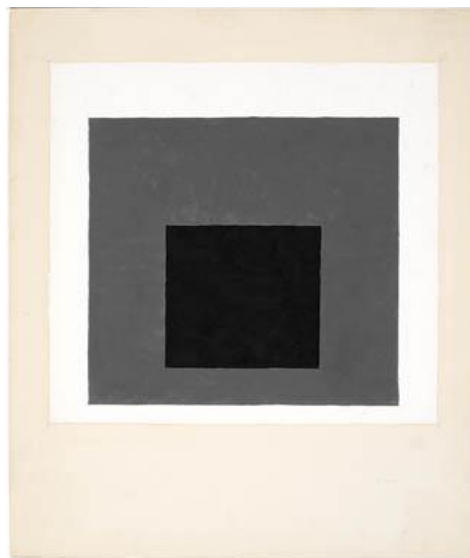
ama saçtığı renkli ışıklarla bir resimsel anlam kazandıran iş olarak Flavin tarafından kullanıldığında özellikle duvara, yere ya da tavana yansıyan ışık ya da ışıklar mekan içinde gölgelerin yardımıyla tuval görünümlü bir resimsel alan yaratarak rengi bu alan içine yaymıştır. (Resim 4.47.) Bununla birlikte, Flavin modernist sanatın iki önemli gerekliliklerini yerine getirmeye çalışmıştır. Birinci olarak, “sanat yapıtını maddeleştirme zorunluluğu yani ışığı ışık olarak ifade etmek ve onun fiziksel desteğini açığa çıkarmak”; ikinci olarak da, “sanat yapıtını maddeselleştirmeme zorunluluğu yani onu ışıkla aydınlatmak, renkle alanı yıkamak” denebilir. (Foster et al., 2004, p. 473) Bu iki farklı ifade, materyallik ve aşkın olan arasındaki bir farka gönderme yapmaktadır. Buradan hareketle, Flavin’in flüoresanlarından “duvar ve tabana yansıyan ışık, ilginç renk geçişlerine neden olur ve mekânı resimsel bir hava” içine taşır. (Yılmaz, 2005, s. 208)



Resim 4.47. Dan Flavin, “Untitled”, 1972–73, Sarı ve Yeşil
Floresan Işığı, 246.4 x 213.4 x 25.4 cm, Solomon
R. Guggenheim Museum, New York

Donald Judd’ın *Untitled* 1962/1991 işi ve bunun gibi birçoğu, kare formatı içinde Josef Albers’in *Kareye Saygı (Homage to Square)* serilerini hatırlatabilecek niteliktedir ve Albers’in rengi kullanmasındaki yoğun ısrarı, Judd’ın ilgi alanına girmiştir ve çalışmalarında bu ilgi net bir biçimde görülmektedir. Judd’ın dikkatini çeken şey,

“Albers’in renk ve kompozisyonu, bir materyal olarak birbiriyle kaynaşan renk ve yüzeyle bütünleştirmesidir”. (Agee, 2000, p. 45) Bauhaus’dan sonra çalışmalarını Amerika’da daha yalın, sade renklerde sunan sanatçı Josef Albers hem tek bir rengin basitleştirilmiş olarak nasıl ele alınacağı hem de iki renk gibi gözüken çalışmanın nasıl tek renk olabileceği üzerine kafa yormuştur. Bu iki rengin tek renk olarak ele alınmasında aslında renk tonları kullanılır ve bu şekilde bir rengin kroması da bozulmamış olur. Kullandığı renklerden opak kırmızı, yeşil, sarı ya da mavi, çeşitli tonlamalarla birlikte parlak, derin, yoğun, sıcak-soğuk ya da romantik sanatçı Turner’ın titrek parıldamalarına benzer etkiler göstererek, aynı zamanda transparan renk tonlarına dönüşebilmektedirler. Albers’in ifadesiyle “renk hareketliği” resmin önemli bir parçasıdır ve hatta “rengin özerkliği, plastik düzenlemenin bir aracıdır.” (Foster et al., 2004, s. 346)



Resim 4.48. Josef Albers, “Kareye Saygı Üzerine bir Çalışma”, 1949, 40 x 40 cm, Artists Rights Society (ARS), New York

Renge gösterdiği ilginin yanında, geometrik şekillere de yaptığı resimlerde yer vermektedir. Diğer bir deyişle, matematiksel ilişkilere uygun olarak Albers simetrik dizaynları ya da düz çizgileri uyguladığı temalarda kullanarak renklerle formlar arasındaki ilişkiyi keşfetmeye çalışmıştır. Örnek olarak, Kareye Saygı’nın 1949 tarihli ilk versiyonu (Resim 4.48.) bu tür bir ilişkinin ilk temellerini gösterir. Resmin ortasında

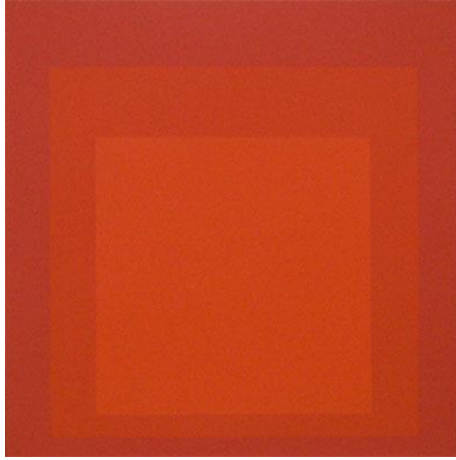
kare şeklinde bir siyahlık belirir ve bu siyahlık griyle ve onun üstünde de beyazla çevrelenmiştir. Burada, grinin farklı tonlarıyla oynanarak oluşan derinlik ve is görünümlü etkiler vardır. Ayrıca, resimlerinde ton değişikliği için farklı dokuları yan yana getirmeyi düşünmez ve renklerin de formların da kendi seslerinin olduğunu söyler. Öte yandan, mat ve parlak yüzeyler arasındaki karşıtlığa da ayrı bir önem vermektedir. (De Kooning, 1993, p. 83–88)

“Bu kompozisyonlar bir anlamda form olarak hareketsizdir. Kare biçimindeki iç içe geçen karelerden oluşurlar; Albers renk uyumu ve kurallarını kullanarak bunlara dinamizm kazandırmıştı; öyle ki en içteki kare ilerliyor ya da geriliyor gibi görünürdü. Renk tonları arasındaki ilişkiyle öyle oynanmıştı ki, merkez bölge ilerlerken aniden gerilemeye başladı.” (Smith 2004, s. 269)

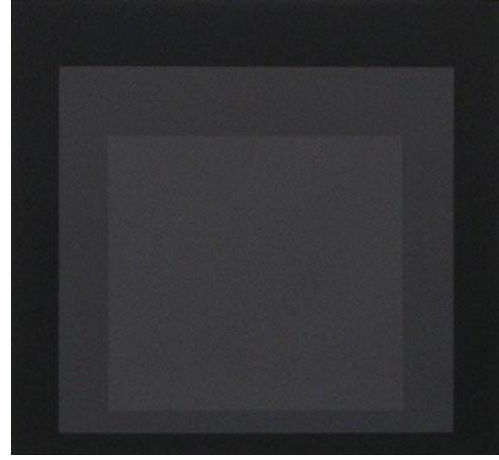
Bu kompozisyonlarda, rengin temel alınmasıyla farklı renk etkileri -ki bunlar renklerin buldukları pozisyona ya da ortama göre farklılık göstermektedir-sunulmakta ve masif renkler birbirlerini çevreleyerek de koyu değerlerden açık değerlere doğru bir parlaklık hissi ortaya çıkmaktadır. (Resim 4.49., 4.50.)

Kareye Saygı serilerini sanatçı, 1949’dan itibaren yapmaya başladığında yeni yaklaşımlar ortaya çıkmıştı. Özellikle, bu seriler, “kontrol ve düzen” mantığına, renklerin birbirleriyle olan ilişkilerine, tanımlanmış bir rengin karesini diğerlerinin içine yerleştirmeye ve böylelikle de üç boyutlu bir alan yaratırken aynı zamanda eş zamanlı olarak iki boyutlu formlara ve iki boyutlu resim yüzeyine gönderme yapmaktadır. (Moszynska, 1993, p. 147–8)

Albers’in Gestalt algısıyla ilişkilendirdiği kare formları Arnheim’in ifadesiyle “üzerinde adım adım kareler serisinin güvenle artabileceği bir masif yapı” (Arnheim, 1982, p. 146) ile şekillenebilirlik gösterdiği düşünüldüğünde, bu durum uzamsal bir akış ve renk kesişmelerini akla getirir. Albers’in Kareye Saygı serileri uzamsal akışı ve renk kesişmelerini vurgulayarak özellikle renklerin birbirleriyle olan etkileşimini sağlamaya çalışır. İki renk arasında kalan doğru seçilmiş bir renk o iki rengin de görünümünü olarak kesişme meydana getirirler. Örneğin, üç kareli bir homage içinde renkler kesişirlerse, en içteki karenin rengi ikinci karenin dış kenarlarına doğru çıkacak ve en dıştaki karenin rengi de ikinci karenin içerisinde, onun iç sınırlarına doğru gidecektir. Böylece, algımız kesişmeleri kavrayacak, ilk ve üçüncü renkler ikinci karenin içinde görünür hale gelecektir.

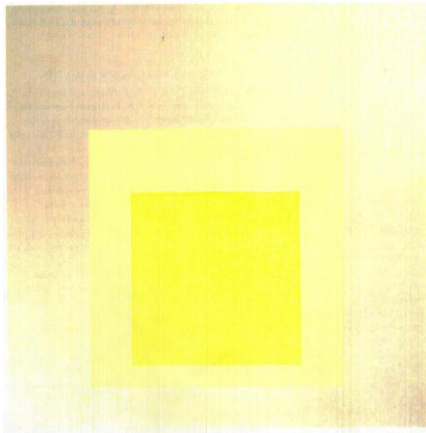


Resim 4.49. Josef Albers, "Homage to the Square: Edition Keller Id", 1970,
21 11/16 x 21 11/16 13 inches

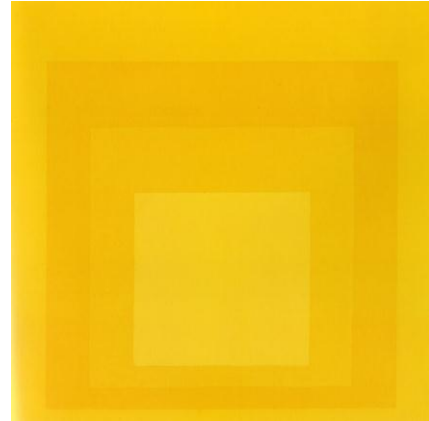


Resim 4.50. Josef Albers, "Homage to the Square: Edition Keller Ii", 1970,
13 13/16 x 13 13/16 inches

Albers'in karenin yapısal formuyla ilgili bu resimleri, sanatının duygusal gönderme yapan gösterge içerikli resimlerinin tersine, resmin kendinden yine kendine doğru yaptığı göndermelerin sunumlarıdır. Resmindeki renkler fizyolojik etkilerini aralarındaki etkileşim sonucu kesin ve net olma özelliklerinden kurtulup yüzeyde ya bir derinlik ya da hareketlilik için değişken halledirler. Sanatçının Kareye Saygı serisinde öne çıkan *Light Soft* ve *Warm Silence* çalışmalarından, *Light Soft*, (Resim 4.51.) parlaklık ve aydınlık üzerine olan bazen karanlık bazen loş bazen de soluk etkisiyle tek renk resimlerine örnek teşkil edebilmektedir. *Warm Silence* ise, (Resim 4.52.) sarının açık, orta ve koyu değerlerini içinde barındırarak oluşturulmuş ışık ve atmosfer etkili resimlerine dahil edilebilir. Albers'in Kareye Saygı serilerinin diğer yapıtlarından farklı duruşu, temel belirleyicisi olarak modernist periyodun içinde olduğu kadar, dışına taşan etkilerin de taşıyıcısı olmasıdır. Seriler, sanat içerisinde masif olarak yerleşmişliklerinden ötürü, yücesel gizliliklere gönderme yaparlar aynı zamanda iletişimi sağlayan kişi ve iletişimin araçları arasında minimal bir kesilmeye yol açarlar. Böylelikle, Albers ressamla ve araç arasındaki boşluğu işgal eder. (Weber, 1988, p. 41)

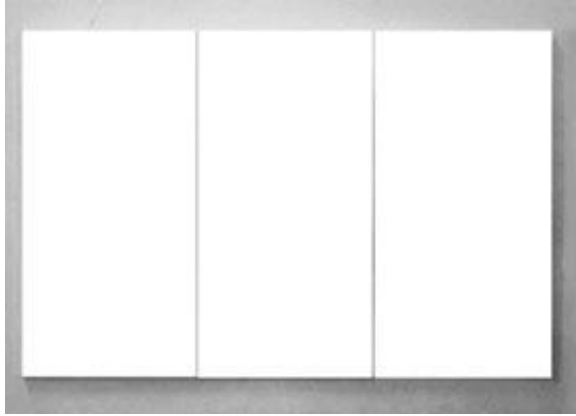


Resim 4.51. Josef Albers, "Homage to the Square: Light-Soft", 1968

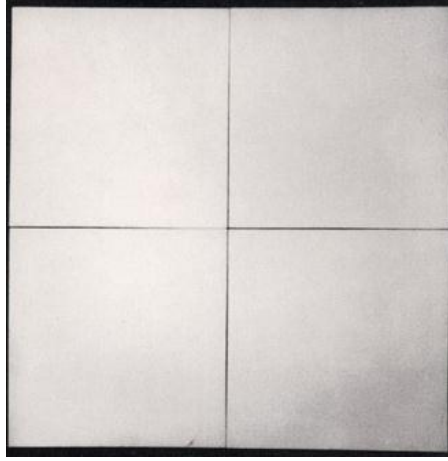


Resim 4.52. Josef Albers, "Study for Homage to the Square: Warm Silence", 1971, 61 x 61 cm

Albers'in monokrom çaişmalarında ilgilenmekten kaçınmadığı figür-zemin kontrastları veya resimde ilişkililiği yakalama meselesi, Robert Rauschenberg tarafından kabul görmemiş ve demiştir ki; "Albers tek bir rengin, diğere bir rengin daha iyi görünmesini sağlayabileceğini düşünmüştü ama benim hissiyatım şuydu ki, her renk bizzat kendisidir." (Rose, 1987, p. 37–38) Rauschenberg, sanat işinin orijinalliğinin ya da Dadaist tavrın getirdiği jest bağlamında, sanatçının imzasının kutsallığına, sistematik bir düzenleme eğilimine ve bireysel ifadenin çalışmada tekliğine karşı durarak, yaptığı serilerin yaratıcısının bugün olduğunu dile getirmiştir. (Moszynska, 1993, p. 198). Özellikle, sanatçının *Beyaz Resimleri (White Paintings)* (Resim 4.53., 4.54.) bu düşüncenin temelini oluşturmuş ve çalışmaların radikalliği, birçok şekilde tekrarlanabilirliğinden ve her hangi bir alana veya yere uygulanabilirliğinden ve panellerin çeşitli muhtemel birleştirmeleri olan fiziksel niteliklerden kaynaklanmaktadır.



Resim 4.53. Robert Rauschenberg, "White Paintings",
Three Panels, 1951, Tuval Üzerine Yağlı Boya

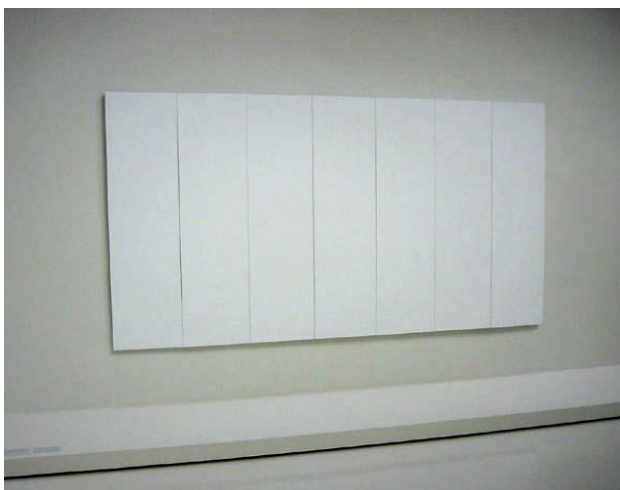


Resim 4.54. Robert Rauschenberg, "White paintings",
Four panels, 1951



Resim 4.55. Robert Rauschenberg, "White Paintings",
Seven Panels, 1951

Beyaz resimler üç, dört ya da yedi panelden oluşmaktadırlar ve her bir tuval beyaz boya kullanılarak ruloyla boyanmış olduğundan dolayı, hem pürüzsüz, bükülmemiş yüzeyler meydana gelmekte hem de tekrarlığın sağlanması için resimler saf, bozulmamış hale gelmektedirler. Bu saflık, Malevich'in White on White'da gerçekleştirdiği saf deneyimin temsili için resmi temel niteliklerine indirgeme tavrıyla benzerlik göstermektedir. Mekânsal boyutta da, panellerin kare veya dikdörtgen olarak tek tek ya da grup halinde sunulmaları, mekânda var olan ışığı, gölgeyi, ya da herhangi bir eylemi yakalayıp içlerine almalarına olanak sağlamaktadır. (Resim 4.55., 4.56.) Bu şekilde Rauschenberg'in düşüncesine göre, beyaz resimlerin aşırı duyarlı oldukları görülür. (Kotz, 1990, p. 76)



Resim 4.56. Robert Rauschenberg, "White Paintings",
Seven Panels, 1951



Resim 4.57. Robert Rauschenberg, "Untitled, Übermalung of
"Should Love Come First?"", 1951

Rauschenberg'in *Siyah Resimleri* (Resim 4.57., 4.58.) ise beyaz resimlerin düz, pürüzsüz niteliklerinden farklı olarak daha doku ve derinlik ağırlıklıdır; yüzeyler de daha yoğun ve katranlı etkiyle, üzeri kalınca siyah ve tonlarıyla boyanmış olan buruşturulmuş ya da yırtılmış gazete parçalarını içinde barındırarak zift lekesi ya da katranlanmış leke görünümüne sahiptir.



Resim 4.58. Robert Rauschenberg, "Untitled (Glossy Black Painting)", 1951

Rauschenberg'in monokrom resim anlayışına getirdiği rengin tekliğine olan önemi, mavi rengi fiziksel kullanımında kendi başına bir renk olarak ele almasıyla devam ettiren Yves Klein, çalışmalarında saf renk pigmentinin yoğunluğunu bulanıklaştırmadan monokromatik yüzeyler yaratarak kullandığı yalın renkleri, özellikle maviyi görünür hale getirmektedir. Sanatçının mavi renge verdiği önemin göstergesi de Uluslararası Klein Mavisi (International Klein Blue (IKB)) patentini almasıdır. Klein'in özellikle üstünde durduğu ve kendine özgü oluşuyla adını verdiği renk mavidir. Renk olarak mavinin seçimi, sanatçı için rasgele yapılmış değildir. Klein'a göre, mavinin boyutu yoktur. Diğer renklere kıyasla boyuttan ötedir. (Osborne, 1988, p. 295) Klein'nin, resimlerinin bağlayıcı bir aracı olması için mavi rengi sanatının merkezine koyması, diğer renkleri de önemsemediği anlamına gelmemektedir. Temel renkleri göz

önünde bulundurarak, sadece kendi temel renkler zincirini kurmuştur: lacivert, pembemtrak kırmızı (monopink) ve altın sarısı (monogold). Bununla birlikte, Klein için “her bir rengin nüansı bir bireydir, temel renk olarak aynı türün yaşayan varlığıdır.” (Weitemeier, 1995, p. 15) Ayrıca, Klein rengin birincil araç olmasını Rus sanatçı olan Maleviç’te göremediğini söyleyerek onun daha çok formu yani kareyi temel aldığını düşünmektedir. (MoMA Highlights, 1999, p. 242)

Yalın rengi ortaya çıkarırken, hiçbir şekilde fırça darbelerine başvurmamakta ve daha çok rulolarla yaptığı pürüzsüz çalışmalarında endüstriyel bir yüzey görünümünü de ortadan kaldırmaktadır. Bununla birlikte, mavi rengi içine çekip dokusal bir yüzeyin ortaya çıkmasını ve resimsel duyarlılığın sunulmasını sağlayan bir başka doğal bir malzeme olarak sanatçı süngerini kullanarak dokulu çalışmalar da sergilemiştir.

Klein mavisinin gücünü yansıtan bir çalışma olarak düşünülebilecek *IKB 3* (Resim 4.59.), tahta üzerine yerleştirilmiş bir tür beze boyanan yoğun ve parlak bir mavi rengin monokrom olarak saf bir halini sergiler. Diğer mavi monokromlar denilen çalışmalarına benzer şekilde, resimdeki bütün temsiliyet içerecek yönü çıkarmış, tam bir yalınlık vurgulayarak derinlik görünümü de kendinde var etmiştir. (Centre Pompidou, October 05, 2006-February 05, 2007)(<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-klein-EN/ENS/klein-ENhtm>)



Resim 4.59. Yves Klein, “Monochrome blue, IKB 3”, 1960, 199 x 153 cm

Mavi rengin monokromatik bir düzen içinde saf halde kullanılması, sanatçının “üçlemesinde” de (Resim 4.60.) yer bulmaktadır. Üçlemenin ilki olan, yine tahta üzerine seyrek bir kumaşla gerçekleşen *Untitled blue monochrome* çalışmasında, mavi rengin parlaklığını ve gölgelendirilmesini sağlamak için değişik yapışkan malzemeler kullanılmıştır. Mavinin saflığının ve resimsel duyarlılığının yanında, altının artistik simyacı tavrı monogoldlarda bilhassa, *Silence is Golden* adı verilen ikinci çalışmasında görünürdür. Bu çalışmada tahtayı yumuşatarak bir temel oluşturmak için altın yapraklar kullanılması, metallik obje halinin artistik bir özellik kazandırılarak sanat çalışmasına dönüştürülmesi gerçekleşmektedir. Üçlemenin son ögesi olan *Grand Monopink* ise, hem altın ve pembenin arasında oluşabilecek bir bağlantıyı hem de pembemsi bir görünümle mavi monokrom çalışmanın da daha ön plana çıkarılacağı düşüncesini yansıtmaktadır. (Centre Pompidou, October 05, 2006-February 05, 2007) (<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-klein-EN/ENS/klein-ENhtm>)



Resim 4.60. Yves Klein, “Trilogy, Grand Monopink, Untitled blue monochrome, Silence is Golden”, 1960

Yves Klein'nın mavi renk tutkusu, rulo kullanmayı denemeden önce süngerli araç olarak kullanma isteğinde de etkin rol oynamaktadır. Organik bir materyal olan ve bulunduğu yüzeyi dokulu hale getiren sünger, Klein için mavi rengi fiziksel haliyle görünür duruma getirmekte görsel bir kapasiteyi içinde barındırır. Bu durumdan hareketle, bu malzeme, sanatçının *Gelsenkirchen* opera salonu (Resim 4.61.) için tasarladığı mavi monokrom çalışmalarının yanında bulunan mavi rölyeflerde yer almaya başlamıştır. (Weitemeier, 1995, p. 40)



Resim 4.61. Yves Klein, “Blue Monochromes”,
1959, Gelsenkirchen Opera House, Germany

Gelsenkirchen’de Klein’nın altı tane büyükçe duvarlara yapılan resimleri bulunmaktadır. Binanın asıl lobisinde batı ve doğu duvarlarına yapılmış ufak dalgalanma etkisi verilmiş iki mavi monokrom çalışma vardır. Bu çalışmalar, bütün IKB çalışmalarına benzerler, ama ölçüleri daha fazla olarak sergilenmişlerdir. Diğer dört çalışma ise mavi sünger rölyefleri kapsamaktadır. (Resim 4.62.) İkiisi asıl lobinin arka duvarında, diğer ikisi de vestiyer odasında bulunmaktadır. Bu çalışmalar da mavi rengi görsel olarak birincil hale getiren süngerin sanatçı için özel bir yere sahip olduğunun göstergeleri olarak önemlidir. (Bru et al., 2009, p. 249)



Resim 4.62. Yves Klein, “Blue Relief”, 1959,
Gelsenkirchen Opera House, Germany

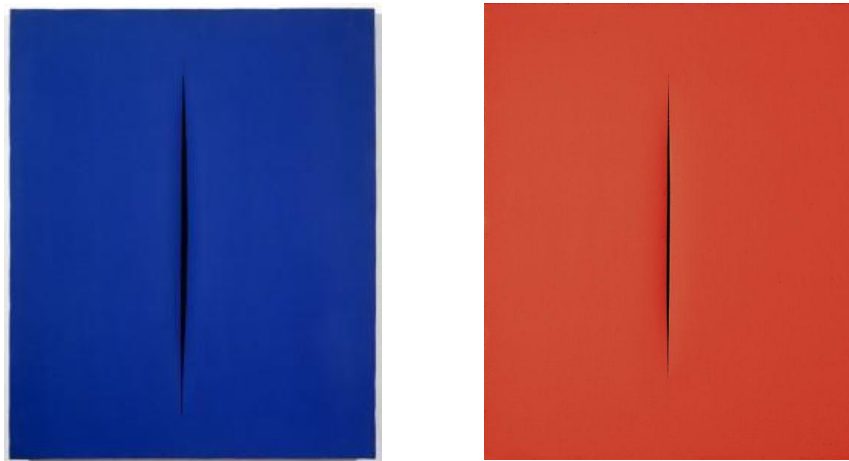
Uzamı resimsel bir ifade ile sergilemeyi, yanılısma yaratmayan bir fiziksellekle veren Lucio Fontana da, Klein'nin monokromlarındaki yüzeysel gerçekliği yakalamıştır. Fontana'nın maddi gerçekliğe bağlı kalan monokromatik işleri Avrupalı olan ya da olmayan sanatçıların minimalist çalışmalarına modellik etmiştir. Uzamsallık temelli bir görünüme sahip Fontana'nın resimleri, bir tuval yüzeyinin geleneksel kutsallığına nüfus eden özellikleriyle hem o yüzeyde bir delik yaratmanın hem de yüzeyi keskin düz çiziklerle ya da kesmelerle yarmanın getirdiği etkileri vermede önemlidir. Bu resimlerini Buchi “delikler” -1949 yılında yapmaya başladı- ve Tagli “yarmalar” -1950'lilerin ortalarında geliştirdi- olarak kategorileştirmiştir.

1940'ların sonları ve sonrasında yüzey delmelerinin (Resim 4.63.) ilk örneklerini vermesiyle birlikte, Fontana iki boyutlulukla üç boyutluluk arasındaki farklılığı da bir noktada bulanık hale getirmiştir. Yüzeylerde belli belirsiz bazı şekiller ortaya çıkıyormuş hissi doğsa da, işler monokrom bir tuval üzerinde oluşan basit deliklerin varlığını en iyi şekilde sunmaktadır. Sanatçının organik işaretleri olarak bu gelişi güzel yerleştirilmiş delikler, ışığın aracı kullanılmasıyla farklı bir boyutun ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu noktada, Fontana'nın delikler hakkındaki şu sözleri de kayda değer: “delikler yaparım, ışık onlardan geçer, boyamaya ihtiyaç yoktur.” (Crispolti, 1999, p. 32)



Resim 4.63. Lucio Fontana, “Spatial Concept”, 1962

Delme tekniğinin yanında 50'lilerin ortalarından sonra yeni geliştirdiği tuvali yarmalar ve kesmeleri de genellikle asimetric ve gelişmiş güzel yerleştirilmiştir. Yarmaların delmelerin yerini almasıyla aslında saflık duygusu daha derinden kendini göstermektedir. Ayrıca, bu çalışmalarda bazen basit renksiz yüzeyler var olurken, bazen de beyaz, altın, sarı, kırmızı, mavi (Resim 4.64.) gibi parlak monokrom renkler de kullanılmaktadır. Bu renkler içinde metalik bir özelliğe sahip olan altın sarısı (Resim 4.65.), sanatçının barok dönemi kiliselerin parlak kabartmalarına, mozaiklere, ikonlarına olan ilgisinin yalın bir şekilde yansımını gösterir ve bu renk, materyalliği etkin hale getirmekle, kalın tabakalı yüzeylerde transparanlığı ve parlaklığı da harekete geçiren bir görünüm sunmaktadır. (Murdock, 1999, p. 32–33) (<http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=128>)



Resim 4.64. Lucio Fontana, “Concetto Spaziale, Attesa (blue and red)”, 1965–66,68

Rengin kullanılması sanatçının vurgulamaya çalıştığı uzamın bir parçası olarak önem kazanmaktadır. Bu uzam içerisine, yarmak için kullanılan bıçağın ve yarma işlemini gerçekleştiren kolun hareketleri eşlik etmektedir. Hiçbir görüntüye yer vermeyen bu monokromatik işler nesne olarak tuvalin üç boyutlu doğasını ortaya çıkarmaktadır. Bunun yanında, mimarın uzamsal çöküşü sorunu bir yerçekimsel duyum içinde anlaşılabilir şekilde ortaya konmuş ve böylece modern mimarın devrimsel hareketlerinden farklı yeni bir mimari anlayış -bir şeylerin “ötesinin” vurgulayan-kendini göstermiştir. (Der Marck and Crispolti, 1974, p. 7)



Resim 4.65. Lucio Fontana, "Venice Was All in Gold",
1961, 149 x 149 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Resim 4.66. Gotthard Graubner, "Farbraumkörper"

Rengi yaratıcılığının bir parçası olarak gören ve her bir rengi çeşitli yollarla yansıtan Gotthard Graubner farklı algılanma biçimleri geliştirmiştir. Tek rengin hacim kazandığı hareketli bir görüntü, tuval bezinin dışında, zeminde kullanılan bir tür yumuşak

malzemeyle üç boyutlu bir etki yaratmıştır. (Resim 4.66., 4.67.) Buğulu ya da net, kırmızı ya da mor, açık ya da koyu, renk cümbüşleriyle, bazen yamuk bazen yuvarlağımsı zeminler kullanırken, aynı zamanda sanatçı çalışmalarını sergilerken bazen duvara asmaktan başka tavana bağlı bir biçimde tablo ile duvar arasına bir boşluk bırakarak boşluk, ışık, boyut vb. kavramları dile getirmiştir. (Vogt, 2007, s. 10–11)



Resim 4.67. Gotthard Graubner, “Color Space Bodies”

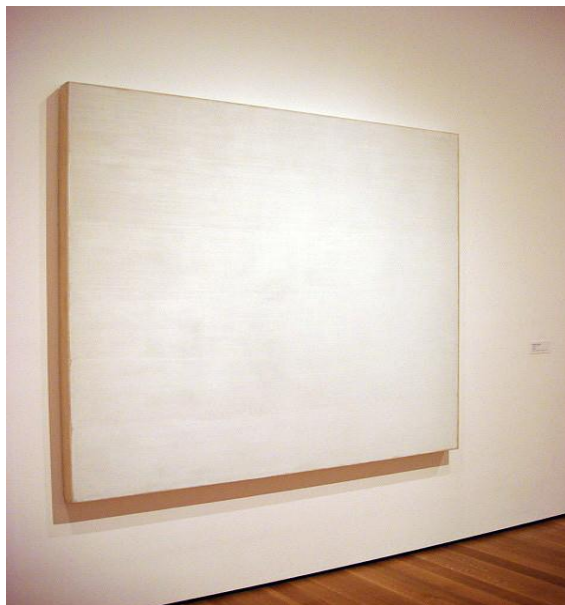
Aynı zamanda, Graubner’in destek olarak kullandığı tuvali üzerinde değerleri ve nüansları noktasında zengin, yarı saydam renk geçişlerinde, rengin ışığın yayılışına benzer etkiyle ifade buluşu ve uzam yaratan durum önemlidir. Sanatçı için, renklerin parlaklığı, açıklığı ya da kontrastların yoğun oluşu, renk etkileşimlerini gündeme getirerek dokusal bir özelliği de görünür kılmaktadır. (Ruhrberg et al., 2000, p. 302)

Minimal sanatın içinde görülen Robert Irwin ve James Turrell ile beraber anılan ve resimde özellikle beyaz rengi araç olarak kullanarak çağdaş sanatın önde gelen isimlerinden olan Robert Ryman, monokromatik çalışmaların temsili olmayan resimsel ifadeye yönelik eğilimlerini sergilemekte önemlidir. Çalışmalarının diğer bütün monokrom sanatçıları gibi duvarla olan bağlantısı yani duvarla birlikte kendilerini tamamlamaları, resimdeki çerçeve görünümünü ortadan kaldırmaktadır. Beyaz renk kullanımı, Ryman için bir sanatçının resminde “boya” olarak beyazı kullanması demektir. Bu demektir ki, resmin en temel olan malzemesi boya, çalışmaların resimsel bir doğasını harekete geçirerek nüanslarla birlikte saflık ve nötrlük açığa çıkarmaktadır. Görünmeyen görünür hale gelir. Beyaz rengin sıcak ve soğuk değerlerinin ve tonlarının

kullanılması da, beyazın fiziksel özünü kaybetmeden var olduğunu göstermektedir. Sıcak ve soğuk beyazın yumuşaklık, sertlik görünümleri; ışığı yansıtma ya da ışığın emilmesi gibi birçok şey, sanatçının çalışmalarında net bir biçimde vurgulanmaktadır. (Artist Rooms), ([http://www.tate.org.uk/collection /artistrooms/artist.do?id=1888](http://www.tate.org.uk/collection/artistrooms/artist.do?id=1888)) Bu noktada, ışığın önemi, gerçek bir deneyim, gerçek bir gölgeden gelmektedir. Bu realist bakış açısı da, yanılısama olmayan bir ışıkla birlikte, gerçek yüzey, gerçek mekân etkisini verir. (Art21, Interview with Robert Ryman), (<http://www.pbs.org/art21/artists/ryman/clip1.html>)

Renk olarak beyazla birlikte kare formatlı tuvallerin ya da panellerin kullanılması nötr bir atmosferi tetiklemektedir. Kare formatı sanatçıya göre, “manzara ya da genellikle dikdörtgenle ilişkilendirilen pencereye veya kapı aralığına benzer bir şeyin hissine sahip değildir. O sadece bir çeşit çok nötr eşit kenarlı bir alandır.” (Art21, Interview with Robert Ryman) (<http://www.pbs.org/art21/artists/ryman/clip2.html>) Bunun anlamı, çevremizde var olan birçok şey dikdörtgen formatına benzerdir ve bu format bir resmi bir pencere görünümüne yönlendirmektedir. Öte yandan, sanatçının karesi ise nötrlük ilkesine bağlıdır ve çevremizde gördüğümüz şeylerden de bağımsızdır. (Storr, 1993, p.17)

Ryman, bir çalışmada ne yapıldığından çok yani bir konudan, hikâyeden ya da verilmek istenen bir politik mesajdan çok, onun nasıl yapıldığıyla ilgilenir (Moszynska, 1993, p. 186). Nasıl yapıldığı sorusunu, sanatçı çalışmalarında çok çeşitli materyaller veya malzemeler ve destekler kullanarak gidermeye çalışır. Örneğin, beyaz rengin saydamlığını, yumuşaklığını, sertliğini, matlığını veya parlaklığını sağlamak için akrilik boya, yağlı boya ve destekler olarak da gerilmiş tuvaller, paneller, fiberglas, pleksiglas, tahta veya alüminyum kullanılmıştır. (Phillips Collection, June 5-September 12, 2010) (http://phillipscollection.org/exhibitions/robert_ryman/index.aspx)



Resim 4.68. Robert Ryman, “Twin”, 1966,
Oil on cotton, 192.4 x 192.6 cm,
MoMA, New York

Sanatçının, 1960’ların en belirgin tartışması olan minimalizmin içinde gelgit yaşayan çalışmalarından olan *Twin* (Resim 4.68.), geniş ölçüdeki bir fırça yardımıyla yüzeyin tamamının beyaz boyanmasıyla oluşturulmuş bir çalışmadır. Boyalı yüzeye yansıyan ışıkların titreşimsel olarak çalışmayı aktif hale getirmesi, aslında sanatçının resimde farklılığı sağlamanın farklı ışıklar aracılığıyla olabileceği yorumuna eşdeğerdedir. Bu çalışmada, sıcak değerdeki beyaz rengin tuval üzerinde kullanılmasıyla sıcak ışık geçişleri ve zıt gölgeler kendini göstermektedir (Storr, 1993, p. 25).



Resim 4.69. Robert Ryman, “Vector”, 1997

Çok panelli ve geniş ölçekli çalışmaları da dikkati çeken sanatçının özellikle 1975’de ilk kez sergilenen *Vector* (1997) çalışması -hepsi aynı ölçüde olan 11 panelden oluşmaktadır- ve *Varese Wall* (1975) çalışması -zeminde 5 adet desteklerle ayakta tutulan tek bir genişçe uzatılmış yüzeyden oluşmaktadır- beyaz boyanmış bir resmi, duvardan farklı düşündürecek durumun nasıl olacağını sunmada önemlidir. Bu iki çalışmada bu türden bir sorunsalı çözüme kavuşturacak olan temel unsur, onları duvardan bir biçimde koparan desteklerin yerleştirmelerinde görülür. *Vector* (Resim 4.69.) çalışmasındaki paneller düzlükleri ve pürüzsüzlükleri sayesinde sanki duvarın içine karışmış gibi görünseler de, aynı zamanda, ışık veren daha sarımsı bir tahtadan oluşan ince sol tarafı ve daha kırmızımsı bir tahtadan oluşan ince sağ tarafı panellerin birleşik görünmelerini engeller ve paneller arasındaki boş aralıklar da panellerin kendi formlarını vurgular. (Dia Art Foundation, May 13, 2003), (diacenter.org/press_releases/main/74)



Resim 4.70. Robert Ryman, “Varese Wall”, 1975, Dia Art Foundation

Varese Wall (Resim 4.70.) çalışmasında, zemindeki destekler ve bunun yanında, çalışmanın duvardan yarım mesafe uzakta ayakta durmasını sağlayan duvardan tutturulmuş metal elemanlar aracılığıyla duvar resim arasındaki ince çizgi ve tutarlılık verilmektedir. Ortamda bulunan ışığın yüzeydeki varlığı ise bu çalışmaların ve hatta

Ryman'ın bütün resimlerinin yanılmayı ortadan kaldırmanın ve gerçekçi olmanın vazgeçilmezidir. Bu bağlamda, her iki çalışmanın, sanatçının boyalı yüzey, destek ve hatta ışık olgularına verdiği önemin bir çalışmada nasıl sunulması gerektiğini ve bu olguların boş bir galeri ya da sergi duvarına nasıl nüfuz edip etmeyeceğini yorumlamadaki gerçekliği açıktır. (Rorimer, January 15, 2010), (<http://www.diabeacon.org/exhibitions/introduction/94>)



Resim 4.71. Robert Ryman, “Attendant”,
1984, 131.8 x 119.4 x 5.4 cm,
MoMA, New York,

Ryman'ın tuval ve panel dışında malzeme olarak alüminyum ve fiberglas kullandığı çalışmalarından olan *Attendant*(1984) çalışması, (Resim 4.71.) hem daha çok fiziksel bir obje olarak resmin nasıl yapıldığı sorunsalını ifade etmekte hem de bir çeşitlilik sunmaktadır. Beyaz boyanmış bir alüminyumun, fiberglas bir desteğin diğer bir alüminyum malzemeyle üst üste getirilmesiyle, ayrı yüzeylerin bu birlikteliği çalışmanın duvardan önde gibi bir görünüm kazanmasına yol açar. (MoMA, July 7-September, 2007) (http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria...order=1)

Resmin tek renklilik niteliğini ve en çok da tamamen fiziksel varlığına olan eğilimi güçlendirmeye çalışan bir sanatçı olarak Robert Irwin, özellikle 1960'ların sonları ve sonrasında yaptığı çalışmalarında sanatçı izi bırakacak her türlü hareketten uzaklaşmış

ve büyük tek renkli tuvaler veya paneller ile figür-zemin olasılığını da ortadan kaldırmıştır. 1960'larda sergilemeye başladığı çizgi çalışmalarında ilk zamanlar figür-zemin yansımaları net bir biçimde açığa vurulurken, Irwin, bu tür bir yansımanın, resmin ne hakkında olduğunu gösteren duruşunu yani optik bir yansımanın yanında resmin bir “şey” hakkında olması durumunu yok etmek için çizgileri tuvalin tamamında kullanılan renkle aynı renkte sergilemiştir. Bu değişim, çalışmaların monokrom veya monoton bir alan içinde yer almalarını sağlayarak da fiziksel doğayı korumuştur.

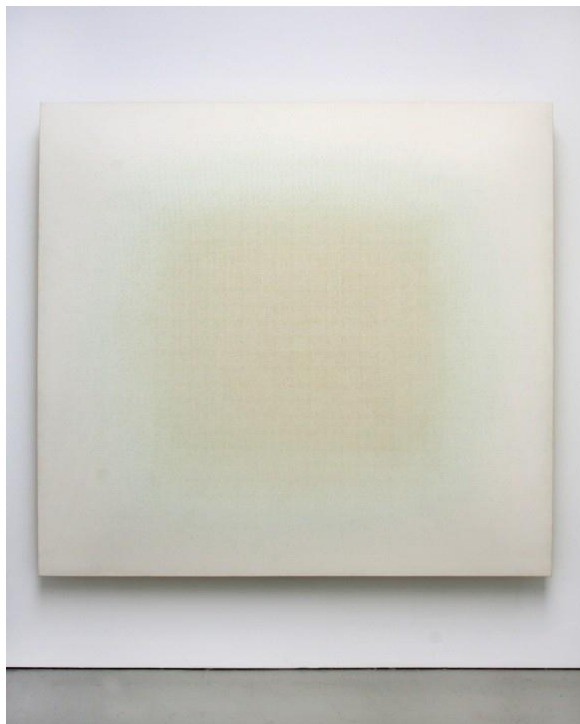
Geç çizgi çalışmalarındaki tek renkle gelen görünmezlikle birlikte, Irwin aslında çizginin tuval alanıyla olan bütünlüğünü, birlikteliğini, ayrılmazlığını vurgulamak istemiştir. Bu tarz bir yaklaşımın en açık örneğini görebileceğimiz sanatçının *Untitled* (1962) (Resim 4.72.) çalışmasında, çok ince bir biçimde yatay yerleştirilmiş olan, en donuk renk olarak kabul gören turuncu renkteki iki çizgi, aynı renkte boyanmış bir zeminde vurgulanarak monokromatik ve bütünsel yönelim ortaya çıkar. (Rolfe, 1993, p. 103)



Resim 4.72. Robert Irwin, “Untitled”, 1962,
214.6 x 210.5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
Museum of Contemporary Art, San Diego

Figür-zemin ikilisi ortadan kalkmasına rağmen, çalışmalardaki çizgiler çizgi formunu vermelerinden ileri gelen sorunu tetikleyince Irwin, daha boş ve renk alanı resmi gibi değil de renk enerjisi daha yüksek olan bir alan olarak resmin vurgusunu yapmak istemiştir. Bu durumdan hareketle, sanatçı, doğrusal işaretler olmadan sadece

rengin verdiği görsel etkinin öneminin ortaya çıkacağı bir resim yapmanın yolunu, nokta çalışmalarında bulmuştur. Bu resimlerden olan *Untitled* (1965) (Resim 4.73.) çalışmasında da Irwin, kare formatındaki tuval üzerine, beyaz boyanmış bir zemine konulmuş ve özellikle yüzeyin ortasına yerleştirilmiş noktalar sergilemiştir. Çizginin yerini alan bu noktalar yüzeye düz bir görünüm kazandırarak obje benzeri bir durumu ortadan kaldırmıştır. (Rolfe, 1993, p. 106–108)



Resim 4.73. Robert Irwin, “Untitled”, 1965,
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Robert Irwin’in yukarıda bahsedilen çalışmaları daha çok tuval üzerine yapılan, sanatçının stüdyosunda gerçekleşen çalışmalar olarak belirirken, 2007’de gerçekleştirdiği sergideki çalışmaları, tuvalden farklı olarak panellerin de kullanımını getirmiştir. Böylece, masif tek renklerle sunulan bu paneller, ışık, gölge hareketleri arayışı içinde olan sanatçının stüdyonun dışına çıktığını ve sanatının da mimari bir tavra dönüştüğünü göstermiştir. Bu tür bir yönelimi, sergilediği *Primaries and Secondaries*, *Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue* ve *Five x Five* çalışmalarında vererek, Irwin temel renkleri mimari bir yüzey aracılığıyla monokrom olarak vurgulamıştır. “Primaries

and Secondaries” (Resim 4.74.) çalışması üç boyutlu bir alan içinde, 13 panelden oluşmakta ve bu paneller, birincil ve ikincil renkteki panellerin kenar duvarlarda ve siyah ve beyaz panellerin de orta duvarda yerleştirilerek sergilenmektedir. Hiçbir sanatçı fırça darbesine maruz kalmadan tek renk olarak yapılmış bu paneller ve yüzeylerindeki parlaklık, ışığın yarattığı gölge veya yansımaları net bir şekilde görünür kılmaktadır. Mekânsal etkinin yoğun oluşu bu panellerin çeşitliliği “tek bir alan” varlığını yok ederek, beraberlik içinde etkileşimin varlığını ortaya koymuştur. (Portlandart, November 3, 2007) (http://www.portlandart.net/archives/2007/1/beyond_the_fram.html)



Resim 4.74. Robert Irwin, “Primaries and Secondaries”, 2007, 13 panels,
84 x 38 x 1 5/8 in, Museum of Contemporary Art San Diego

Primaries and Secondaries çalışmasındaki yüzeyin verdiği parlaklık ve bir ayna görünümü “Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue” (Resim 4.75.) çalışmasında da fiziksel bir özellik olarak kendisini gösterir ve burada da gölge, ışık oyunları ve yansımalar galeri mekânın havası içinde görülür. Bu üç boyutlu çalışma, 6 çift panelin yerleştirilmesi olarak üç farklı temel rengi barındırmaktadır: Kırmızı, Sarı ve Mavi. Çalışmada, tek renkli bir panel çiftinden biri yerde diğeri tavanda duracak şekilde sergilenmiştir. (MCASD, 2006) (<http://www.mcasd.org/.../robert+irwin/who%5C’s+afraid+of+red+yellow...>) Karşı karşıya getirilmiş bu paneller hem bütün olarak mekânın havasını hem de temel renklerin yansımalarını vermektedir. Panellerin

üzerinde sırasıyla kırmızıda sarı ve mavi renkten ve mavide de sarı ve kırmızı renkten oluşan bir ikizkenar yamuk görüntüsü ortaya çıkmaktadır. Bunun anlamı, herhangi bir açıdan paneller mutlak bir perspektifle ilgili olmayarak farklı fiziksel mahiyet(ler) kazanmaktadır. (Portlandart, November 3, 2007) (http://www.portlandart.net/archives/2007/1/beyond_the_fram.html)



Resim 4.75. Robert Irwin, “Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue”,
2007-8, six panels, 241 1/4 x 265 1/2 x 1 5/8 in, Museum of Contemporary Art, San Diego

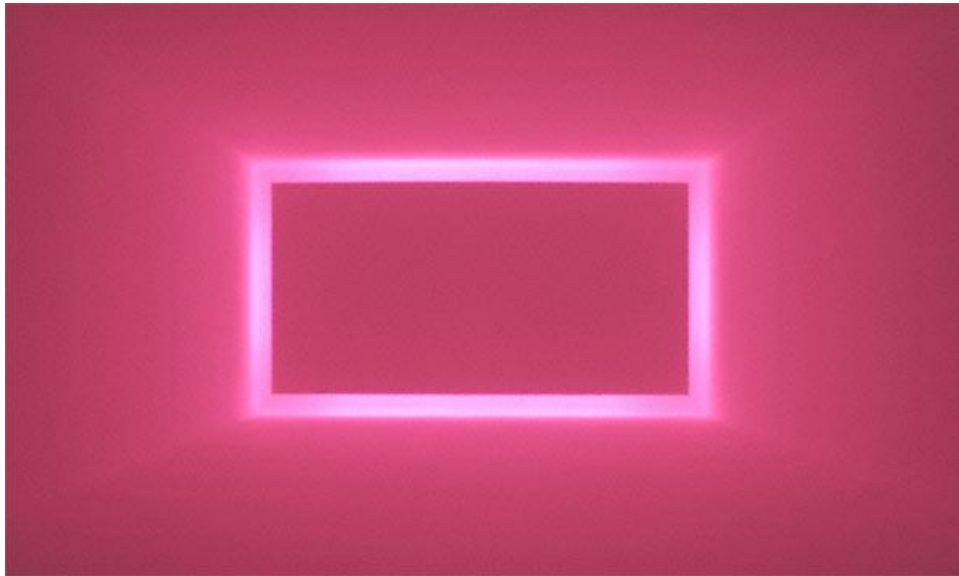
Sanatçının, keskin ama bir o kadar da yumuşak ve yansıtıcı yüzeye sahip ve diğer iki çalışmasından farklı olarak yüzeyin arkasını ya da ötesini gösteren bir özelliği olan “Five x Five” (Resim 4.76.) çalışması, dokuma kumaşının bir tuval benzeri görünüm ile gerilerek yerleştirilmiş 5 beyaz ve 5 de siyah panelden oluşmaktadır. (Christensen, February 23, 2008), (<http://www.artscenecal.com/ArticlesFile/.../RIrwinA.html>) Bu panellerin dikey olarak ayrı ayrı 5 beyaz ve 5 siyah olarak arka arkaya yerleştirilmesiyle de, kumaşların derinlik etkisini tetiklediği görülür. Yarı saydam düşünülen bu kumaşlar, 5 tabakalı bir derinlik içinde opak ve ince görünmektedir.



Resim 4.76. Robert Irwin, "Five x Five", 2007, ten panels,
201 x 176 1/2 x 2 in, Museum of Contemporary Art, San Diego-Downtown

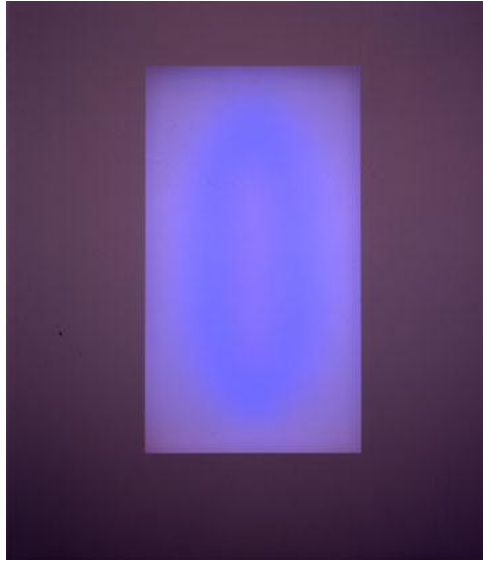
Robert Irwin'in temel renkleri ve yalın geometrik formları çalışmalarında sergilemesi ve bir basitlik içinde yarısaydam, yansıtıcı ve çok ince yüzeylere başvurmasına benzer bir düşüncenin, James Turrell'in ışık ve mekâna bağlı çalışmalarında da görmek mümkündür. Turrell'in sanatında ışık en temel materyal olarak ele alınarak bu ışığın yansıtıcısı olan çeşit çeşit destekler kullanılmaktadır: duvar düzlemi, cam panel ve benzeri. Bir duvarda ya da camın belli türlerinde beliren basit form görünümdeki ışık bir obje durumu göstermez. Bunun yanında, ışık çalışmaları, mekânın ve kendi başına ışığın fiziksel özelliğine vurgu yapar ve sadece yerleştirildikleri mekânın sınırları içinde kalarak varlık gösterirler. (Nichols, 2001) (people.csail.mit.edu/fredo/ArtAndScienceOfDepiction/Essay/rhett.pdf)

Turrell'in 1960'ların sonlarında ışığın belli bir mekân içinde sergilenişini daha açık niteleyen çalışmalarından *Raemar* (1969) (Resim 4.77.), flüoresan ışığının mekânın arka duvarından çıkarılmasıyla önde ikinci bir duvar meydana getirerek, ışığın bir şerit halinde dikdörtgen şeklini oluşturmuş görünümündeki durumuyla vurgulanmaktadır. Oluşturulmaya çalışılan ikinci duvarın etrafından yayılan ışıklar belirli mekâna da bir biçimde akmaktadır. (5magazine, November 13, 2010) (<http://5magazine.wordpress.com/2010/11/13/james-turrell/>)



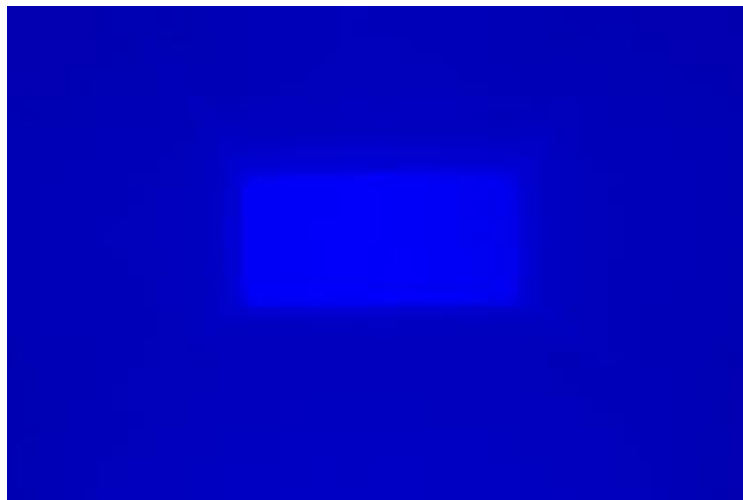
Resim 4.77. James Turrell, “Raemar”, 1968,
Floresan Işığı, Whitney Museum of American Art, New York

Işıkla rengin mekâna yansıyan varlıklarıyla rengin ön plana çıkarılma çabası ise 2000’lerin başında sanatçının çok daha minimalist çalışmalarında görülür. Bu tür bir minimal duruşun örneklerinden *Silent Leading* (2006) ve *End Around* (2006), sırasıyla rengin ışıklı panellerden ve derinliği açığa çıkarılmaya çalışılan basit bir galeri mekânından sıçramasıyla yalın bir rengin ve özünün kendi başına yoğunluğunun verilmesi konusunda önemli iki çalışmadır. *Silent Leading*’de (Resim 4.78.) LED ışıklarının cam bir panele dikey bir biçimde ve dikdörtgen formunu alarak yansıtılması ve her yansıtılan ışıkların renkleri belli bir zaman diliminde birbirlerine göre değişim göstererek cam panelin yanında beyaz duvarı da çevrelemeleri gündeme gelmektedir. Bir monokrom resmin düz görünüm sergilemesi gibi camın keskin kenarları mekânda bir düzlük ve derinlik etkisi verir ve böylece, renk keskin kenarlarla sınırlandırılmış camın düz alanında resim yüzeyindeki monokromatik duruşunu sergiler. Burada önemli olan, ışık ve ışığın rengindeki fiziksel özellik ve hacmidir.



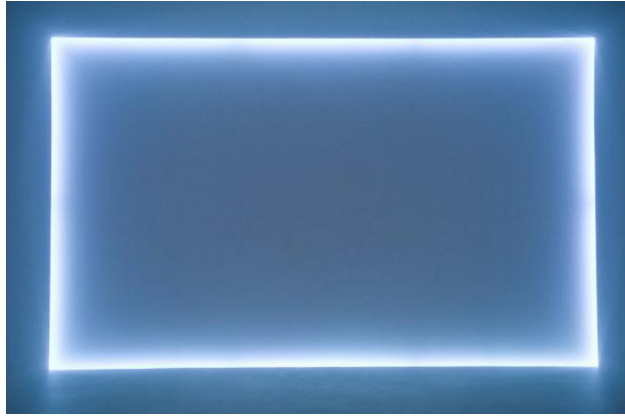
Resim 4.78. James Turrell, “Silent Leading”,
2006, 218.4 x 122 cm, the Pomona College Museum of Art

Bir odada sergilenmesiyle birlikte End Around çalışması (Resim 4.79.), odanın bütününe yayılan ışığın ve rengin kaynağı olarak düşünülen alanın, bir resim düzlemi yani monokrom bir resim görünümüne bürünmesini gösterir. Odanın beyaz duvarları da ışığın rengi olan parlak maviyle boyanmış bir halde mekânın bütünselliği vurgulanmaktadır. Odanın tavanı, zemini ve duvarlar ortadan kalkarak, ışık ön planda tutulmaktadır. (Portlandart, January 10, 2008) (http://www.portlandart.net/archives/2008/01/breathing_in_th.html)



Resim 4.79. James Turrell, “End Around (Empty)”,
2006, the Pomona College Museum of Art

Işığı kullanarak, sanat çalışmasının etrafını saran mekânla olan ayrımını bulanıklaştırma yoluna giden ve böylece hem kullanılan ışığın hem de ışıktan yayılan rengin fiziksel özelliklerini mekâna bağlı bir durumda veren Turrell gibi, Douglas Wheeler da resimlerinin mimari mekânı veya sergilendikleri duvarı aydınlatan ışıkları ile yaratılmak istenen yarı saydam etkiyi ve mekânın uzamsal perspektifini kaybetmesini sağlamıştır.



Resim 4.80. Doug Wheeler, “Untitled”, 1970,
Floresan Işığı, Ace Gallery, Los Angeles

Wheeler’ın ışığın çevreye yayıldığı bir galeri çalışması olan *Untitled* (1969) alışması (Resim 4.80.), beyaz bir saydam tavan ve beyaz bir taban içeren bir galeri mekânında, floresan ışığının duvarda bir bağlantı noktasından ya da bir çizgiden sıçrıyormuş gibi bir görünüm sergilemektedir. Gereksiz bütün öğelerden arınmış bir şekilde, ganzfeld etkisini görsel alanı içinde vurgulayan bir çalışma olarak, mekânda tamamen ve sadece beyaz rengi görünür kılmaktadır. Böylece, beyaz renk belirgin hale getirilerek, yanılısama olmayan gerçek bir mekân etkisi ortaya çıkmaktadır. (Adcock, 1990, p. 58)

Reengin kaçınılmaz rolünü ne çıkaran güncel sanatçılar, monokrom sanat yaklaşımındaki malzeme ve teknik kullanımını bir derece ileri götürerek, yeni ve farklı biçimdeki çalışmalar sergilemiştir. Yeni ve farklı malzeme kullanımı, endüstride ve

teknolojide gerçekleşen değişikliklerle karşı karşıya kalan sanatçılar için benzersiz çalışmalar yaratmak adına önemli hale gelmiştir.

Rengi özgür bir görüntüye kavuşturma eğiliminde olan Ian Davenport, bir resmin daha çok yapım sürecinin önemli olduğunu gösteren çalışmalarında, boyayı bir malzeme olarak ele almıştır. Sanatçının vernikli boyayı akıtarak, hiçbir müdahaleye maruz bırakmadan boyanın kendisinin bir şeyler yapmasına izin verdiği *Poured Painting: Blue, Black, Blue (1999)* çalışması, üç panelden oluşmaktadır. Çalışmada, tek bir renk olarak mavinin, her bir panelin farklı yönlerde eğilmesiyle akmasını sağlayarak, sanatçı, boyanın akışını kontrol eder ve yerçekiminin de yardımıyla panelin yüzeyinden boya özgürce akar. (Tate Report, 2002, p. 51) (http://www.tate.org.uk/about/tatereport/2002/tatereport2002_046-122.pdf)

Seyreltilmiş akrilik boyalarla ince tabakalı, saydam bir etkinin var olduğu, meşgul oldukları duvarı kaplayan büyük ölçekli monokrom alanlar sergileyen bir sanatçı olarak, Markus Döbeli, çalışmalarında mat yüzeyleri olan tuvallere başvurur ve parlak yüzeylerden farklı olarak ortamda var olan ışığı emen bu yüzeyler, kullanılan tek bir rengi ön plana çıkarır. Işığın durumuna bağlı olarak da, ışık, mekân, renk oyunları ortamdaki atmosferi değiştirebilmektedir. Sanatçının derin kırmızı renk görünümlerine sahip çalışması olan *Ohne Titel (2005)*, açık ve koyu alanlara yayılan kırmızı rengin bir yapı oluşturarak, zarifçe akışını sunar. Mat yüzeyin ışığı içine almasıyla sadece kırmızı renk kendini gösterir. (Schindler, 2010) (<http://www.tagesanzeiger.ch/zuersch/gemeinde/Melancholie-des-Augenblicks/story/15745860>)

Fırça yerine, sprey boya püskürtücü bir malzeme kullanarak, belirli bir yere geçici olarak renk yerleştirmeleri yapan sanatçı Katharina Grosse, desteğin uygunluğunu mimari bir boyuta taşıyarak, çalışmalara bağımsızlık kazandırır. Sprey püskürtücü kullanma, sanatçının özellikle *Untitled (1998)* çalışmasının mekânla ve onun hacmiyle olan ilişkisini harekete geçirir ve sınırlılık ya da kenarlıkların var olabileceğini de ortadan kaldırır. Bir resimsel alan yaratmak yerine, yanılmacı ve çevreden bağımsız bir alanı vurgulayan çalışmadaki yeşil rengin, odanın köşesinde uygulanması, köşenin optik olarak dengesini bozar; ancak çalışmaya bu dengesizlik, hem yumuşalık hem de dağılmış görünümü verir. Aynı zamanda, yeşil rengin, monokrom özelliğini muhafaza ederek, açık koyu değerleriyle oluşmuş bu çalışma, renk alanlarında oluşan ve değişim gösteren yeşil renk yoğunluklarını barındırır. (Grosse, p. 4) (http://www.gowlangsfordgallery.co.nz/.../Grosse/The_Poise_of_the_Head.pdf)

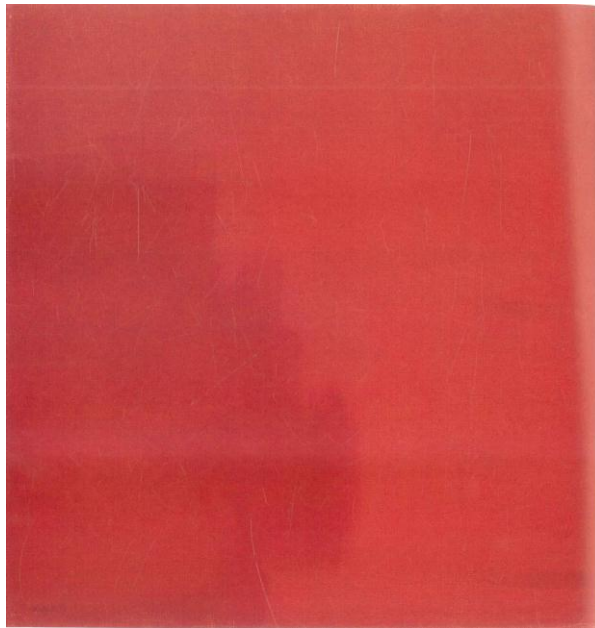
Çalışmalarının temel unsurları olan mekân, renk ve ışığın etkileşimini vurgulayarak, Grosse'e gibi, belirli bir yere yerleştirmeler yapan Pieter Vermeersch, çoğu kez belirli bir mekânın duvarına tek bir renk boyayarak, büyük ölçekli duvar resimleri gerçekleştirir. Sanatçının çalışmalarındaki mekân içindeki renk ve ışık birlikteliği, o belirli mekânın değişim göstermesi için etkin hale getirilir. Duvarı yok ederek, basit hacimli bir mekân oluşturan ve böylece asıl olan belirli mekânın içine dalmış ya da sokulmuş hale gelerek, mimari bir boyut kazanan *Untitled (2009)* çalışması, Vermeersch'in duvar resimlerinin yoğun ya da doygunlaşmış renk aracılığıyla, yalın galeri beyazından ayrılışlarının bir örneğini sergiler. Duvara yansıtılan ışık olayını belirginleştiren çalışmada, bir tarafı açık, bir tarafı da karanlık galeri kendi başına eğri bir tuval oluşturur. Açık taraf, monokrom değerdeki maviyle; karanlık taraf, yine monokrom değerdeki siyah ile boyanarak, karşılıklı iki duvarda var olan bantlar belirir. Bir projeksiyon cihazıyla aydınlatılmış mavi bandın belirli bir kısmında, galeri zeminine kadar inen dörtgene benzer ama boyu enine göre daha uzun olarak, renk geçişlerinin ilerleyişini sunan bir ışık görüntüsü ortaya çıkar. Meydana gelen titreşimli renk görüntüsünde, mavi bandın duvar köşelerinden geçişinden kaynaklı, daha yoğun renk belirimleri görülür. Aynı zamanda, resim düzlemi görüntüsüne sahip ışıklı alan, galeri beyazı çevresinde pürüzsüz bir doku sergiler. Burada, doku, dokunulmaz galeri veya zeminin kıvrımları olmaktadır ve böylece rengin vurgululuğu kaçınılmaz hale gelir. (WhiteBox, March 2009) (<http://www.whiteboxny.org/press/pdf/0209VermeerschPR.pdf>)

Çağdaş Türk Resim Sanatında, 1950 yılı dahilinde gelişen soyut resmin yüzeyin arınmışlığı taşımasına ilişkin kaygılara sahip sanatçıların, Batı sanatında beliren 1960 yılındaki saflaştırmacı eğilimlere denk düşen yaklaşımlara doğru yöneldikleri görülür. Soyut resmin boyasal coşkununun öne çıkardığı kaygıları yalın bir resim diliyle ilk anlatma çabası yüzeyi kaplayan bir biçimlendirmeye dayanır. Resimsel mekanın illüzyon etkisini de veren bu çabaların görünür ifadesi Adnan Çoker tarafından gerçekleştirilmişti. Yüzeyin resimsel mekânla kurduğu yakın ilişkide, boyanın derin bir saflığı nitelemek için kullanılmış olması Türk sanatında yalınlığı yüzeyi hedef alan boyamaya bağlı soyut-minimal eğilimlerin değerlerini yansıtmıştı.

“Çoker biçimlerin sunuşunda olduğu gibi rengi de en yalın biçimine indirgemiş daha sonra sergilediği “Minimal simetriler”de tutumunu daha da arındırmış ve

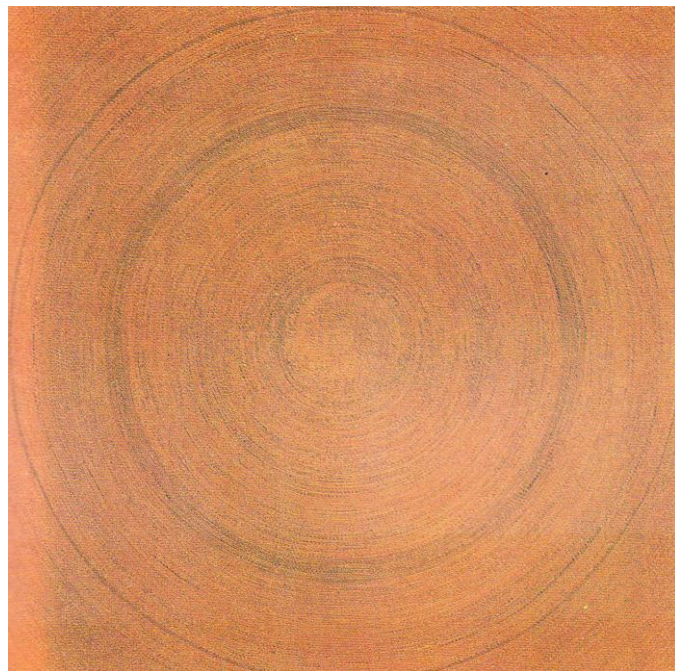
düşünsel yoğunluğunu çeşitlemelerle tuvale aktarmıştır. Resimlerinde evrensel metalik siyah yüzeyleri renk olarak değil; derinlik ve tuvalle bütünleşen bir soyut duygusu olarak yorumlamıştır. Sanatçı, “form” kavramını alabildiğine yüceltmış ve minimal anlamda pürizmin sınırlarını genişletmiştir.” (Elgün, 1996, s. 59)

Yüzeyin kendini hedef alarak, boyanın inceltmesi neticesinde ile yarattığı etkilerin dağılımı için resimsel alanı etkin bir şekilde kullanmaktan çekinmeyen Mübin Orhon’un sanat yaşamı içinde rengin yeri ayrıcalıklıdır. Orhon rengin, bir boya olmaktan fazlasını yapabilecek bir yapıda olduğuna bağlı kullanımının, doğrudan bir anlatıma izin verecek bir yalınlık durumundan geçtiğini farketmiştir. Sanatçının bu bilinçle yola çıktığı çalışmaları 1971 yılı sonrasında görülür. Orhon’un monokrom dönemine ait çalışmaları, yüzey görünümü netlik kazanmamış geometrik alanların bölünmüşlüğünü, değişik yönlerde doğru kazanması ile ortaya çıkan renk değerlerinin etkisiyle verir. Bunun yanında, geometrik şekillerin deforme edilerek, farklı renk tonlarıyla ilgili oluşumlar sergilenmektedir. 1975’de yaptığı *Kırmızı* çalışması (Resim 4.81.) kırmızı renkle çeşitli alanlarda kırmızının farklı tonlarını göstererek sınırsız bir etki yaratmıştır. (Orhon, 2001, s. 15)



Resim 4.81. Mübin Orhon, “Kırmızı”, 1975, 100 x 100 cm

Yalın biçimi kendine has bir malzeme kullanımıyla bütünleştirerek çağdaş Türk Sanatı içinde yer den sanatçı ise Server Demirtaş'tır. Sanatçı tek bir ölçünün hakim olduğu saf biçimle ilgili olan monokrom yapıtlarını, ilk dönemi olarak görülebilecek çalışmalarında vermiştir. Sanatçının çalışmalarında tek bir rengin tonları görebileceği gibi, kullandığı malzemenin kendine özel yapısını kaybetmemesi için titizlikle işlediği net bir tavır da gözlemlenebilmektedir. Demirtaş söz konusu çalışmalarıyla ilgili olarak şunları dile getirir: “Bazı renkleri de kullandım ama tek rengin çeşitlemeleri gibiydi. Yine sadeliğin, yalınlığın devam ettiği, sadece bir parça renklenmenin dikkat çektiği çalışmaları.” (Koç, 2006, s. 76) Sanatçı tek bir malzemeyi ele alarak gerçekleştirdiği çalışmalarında sıkışmış veya istiflenmiş olarak dairesel formlar meydana getirir. Bu yönde meydana getirilmiş olarak kabul edilebilecek *Altıyüzelli* (1994) (Resim 4.82.) çalışmasında belli bir yöne doğru istiflenmiş oluklu mukavvanın yüzeyde bir malzeme bütünlüğü sergilediği görülür. (Ersoy, 2004, s. 169)



Resim 4.82. Server Demirtaş, “Altıyüzelli”, 1994,
Oluklu Mukavva, 160 x 160 x 8.5 cm

Monokrom çalışmalarıyla öne çıkan çağdaş Türk sanatçısı Ahmet Oran, boyanın yoğunluğundan oluşan katmanları kullanmış resimsel tekniğini öne çıkarır. Boya sıvı

olarak resimsel yüzeyi kaplarken uzamda bir derinlik yanılsaması oluşmaz. Malzeme olarak boyanın kendi derinliğine ve hacmine önem verilmiştir. Bunun içinde, çok katlı bir yüzey tercih ederek yassılığını koruyan bir derinlik izlenimi sunar. (Resim 4.83.)



Resim 4.83. Ahmet Oran, “İsimsiz”,
2005, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
180 x 130 cm

Ayrıca, Oran’ın çalışmalarında dikkati çeken şey;

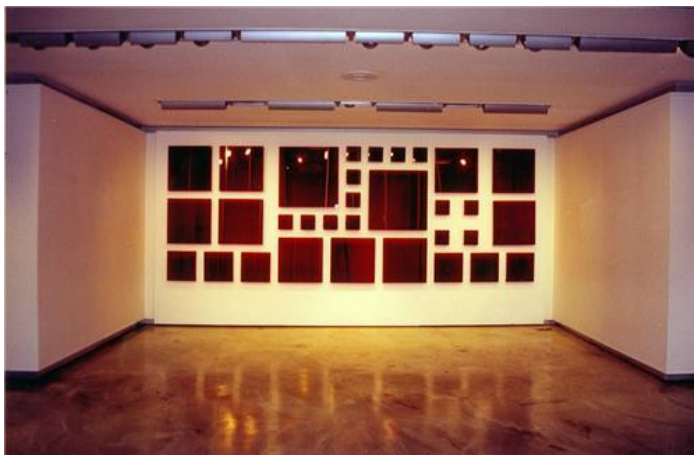
“... boyanın tüm varlığı ile uzamı yutarak üzerine resim yapılan yüzeyin sınırlarını ortadan kaldırmasıdır. Tuval kenar ve köşeleri ortadan kaldırılarak askıya alınmış ve sahip olduğu derinliği görünür kılabilecek olan her şey boya tarafından yutulmuş. ... Oran’ın resimlerinde resmin asılış yönü çok belirgin ve nettir. Genellikle yukarıdan aşağı doğru akan bir hareketlilik sözkonusu Oran’ın resimlerinde.” (Çalikoğlu, 1999, s. 54–55)

Boyanın iki boyutlu yüzeyde tek bir renge ait sunumunu, derin bir yalınlıkta bularak çağdaş Türk sanatında yer alan bir diğer sanatçı Nurdan Karasu Gökçe’dir. Gökçe’nin *Düşünsel Soyutlama (2005)* (Resim 4.84.) çalışması rengin ve ışığın mekânsal boşlukta yayılmasından gelen ve gölge hareketleriyle de mekânı özgür kılan niteliktedir. Ayrıca, yüzeyde derinlik duygusunu içten dışa doğru bir biçimde gerçekleşen yarılmalarla verilerek tek rengin farklı tonlarının doygunluğunun azalmış etkisi görülmektedir.



Resim 4.84. Nurdan Karasu Gökçe, “Düşünsel Soyutlama”,
2005, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Floresan Işık

Yoğun saf renkleri çalışmalarında kullanmayı tercih eden sanatçı, kırmızı rengi kareyle ilişkilendirdiği çalışmalar gerçekleştirmiştir. Sanatçının, *Düzenleme* (2003) (Resim 4.85.) adlı çalışmasında kırmızı rengin içinden gelen ışıksal yarımalarla, mekânı da sunumunun içine dahil ettiği görülmüştür. Duvara yerleştirilmiş olan bu çalışmada sanatçı, yüzeyi aydınlatma yolu ile ışık kaynağına başvurarak mekânı saran tek bir renk ile bütünsel renk etkisi yaratmıştır. Böylelikle, renk ve rengi mekânsal boşluklara taşımış ışığı kullanarak kargaşadan uzak yalın etkiler aramıştır.



Resim 4.85. Nurdan Karasu Gökçe, “Düzenleme”,
2003, 300.00 x 600.00 cm, Fiberglas, Akbank

IV. 1. 4. Yalınlaşan Renkte Tinsellik ve Düşünsellik

“Bu boş bir netlik değildir, sınırsız derin bir görmedir.

Bu bir düşüncenin görünürlüğüdür,

Burada, bir zihindeki birçok göz, anında görür.”

Wallace Stevens*

İnsan, ruhunun kavrayışının arayışlarını günümüze değin süregetirdiği aşamada, düşünselliğe ve tinselliğe her defasında ihtiyaç duymuştur. Her dönem kendi içinde değişimlere ayak uydurmaya çalışırken, insanın kendi bilincinin bütünlüğünü ya da farkındalığını korumasının sağlama düşüncesi, ihtiyaç duyulan düşünselliğe ve tinselliğe ait olanı görünür kılarak, insan ruhunu onlarla yüzleştirmenin, buluşturmanın peşindedir. Modern dönemle birlikte tinsel ve düşünsel temsil etme gücünün etkin görünümü olarak sanat yapıtı, böylelikle kendi varlığına ait bir değere sahip olduğunu da açığa çıkarmıştır. Bu durum izleyici-yapıt arasındaki algıyı değiştirmiş, ruhun kaynağına ulaşmak duyuların belirlediği bedensel bir tepki sürecini beraberinde getirmiştir. Ruhun bedenle kurduğu bağlantının başlangıcı olarak deneyimi yaşatma ise, sanat yapıtının yalınlığı içinde saklı olan bir şeyin olduğuna dair bir şüphede yatar.

Yalınlığını sonuna kadar kullanmanın resimsel aracına dönüşmüş rengi sergileyen yapıtlar olarak, sessiz soyut sanat bağlamında gerçekleşen monokrom çalışmalar, sadece kendini yani fizikselliğini, görünüşüne dair olarak göz ardı edilemez bir boşluğu ya da hiçliği sunan olarak nitelenmezler. Kendine ait görünüşün içinde monokrom çalışmalar, bütün o boşluğu sunan umursamazlığına karşı izleyiciye görünmeyene dair olanı bulmasına yönelik beklenti taşıdığıyla ilgili tavrını sunmaktan kurtulamayarak, metafiziksel bağlantısını korur. Bu metafizik bağlantının içinde boşluğun varlığı, izleyicinin deneyimine ait bir sessizliği tetiklerken, resimsel olanın maddesi olarak rengi materyalleşmeden öteye götürür maddesizleştirir. Böylelikle, ruha ait olan bir şeyin farkındalığına ulaştırma kaygısı, baskın bir uyarıcı olarak rengi, fiziksel somut görüntüsü ile duyulardan geçirmekle kalmayan duyu ötesi bir algılamanın aracı yapar.

Duyu ötesi bir algılamanın getirdiği eğilimde, yalınlaşmanın bir öz maddesi olarak ele alınmasıyla, soyut bir sanat yapıtının ruhsallığını kışkırtarak, onun atmosferik etkisine süreklilik kazandıran sessizlik, ruhsal bir soyutlamanın sezgisel bir deneyimindeki kendinden geçme durumunu vurgular. Sessiz resimler olarak

* Lensing, G. S., *Wallace Stevens and the Seasons*, Louisiana State University Press, the US 2001 p. 104.

monokromlar için bu tür bir sessizlik, indirgemeci bir soyutlama vasıtasıyla, sanat tarihçisi Renato Poggioli'nin ifadesiyle “şeylerin (gerçeğin “gürültülü” sesi) tutsağı olmaktan kurtulmayı” görünür hale getirir. (Moszynska, 1993, p. 182) Bunun anlamı, yalınlaşma süreci içinde gerçeğin sınırlarını aşan sessizlik, ruhsal bir özgürlüğe kavuşturduğu insanı aşırı derece yoğun ve derin bir duyguya maruz bırakmakta ve materyalsizleşmiş bir dünyada insanı baş başa bırakarak kendi farkındalığına varmasını temellendirmektedir. “Sonsuzluğun suskusu, düşüncenin ötesinde düşünceye giden yolu hazırlar; bu da, geleneksel düşünce ve zihnin alışılmış kullanımları açısından bakıldığında hiç de düşünce değilmiş gibi görünür – oysa yeni, “zor” düşünme biçiminin işareti olabilir.” (Sontag, 1998, s. 57)

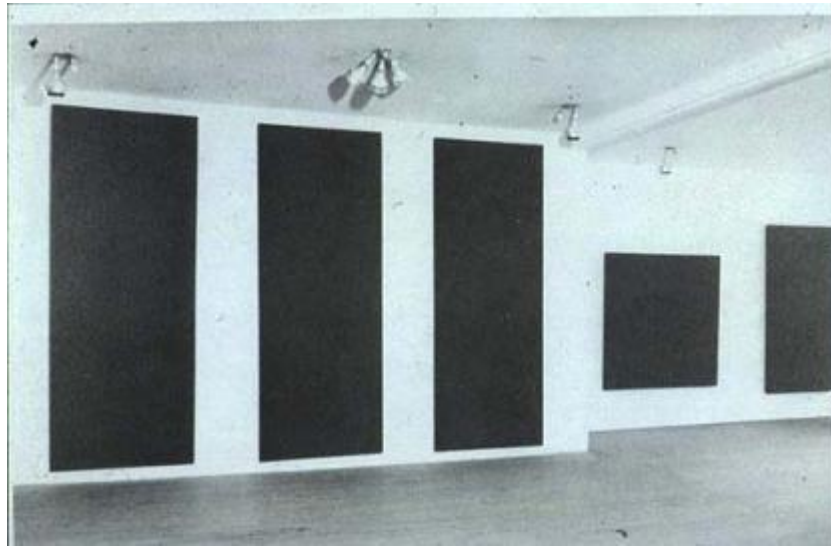
Modernleşmeyle başlayan toplumsal birikimler ile gittikçe karmaşıklaşan modern yaşamda insanın kendinden uzaklaşmasına bir neden olarak görülebilecek maddesel olarak değerlendirilebilen yaşamsal ilgilerin önem kazandığı görülmüştür. (Fromm, 1979, s. 14) Böylelikle, insanın kendi farkına varması ile birlikte ruhsal bütünlüğüne sağlıklı bir şekilde erişmesinde görmek zorunda olduğu kendi kişisel benliğinin farkındalığını, tam gerçekleştirilmesinden sistemli bir şekilde uzaklaşmaktadır. Bu doğrultuda, “gittikçe artan teknolojinin yaratmaya başladığı sıkıcı kalabalığı dağıtmayı istemek baş nedendi. Çünkü gittikçe artan bütün oluşumlar karşısında toplumlar yorulmaya başlamıştı. Bu hızın çıkardığı gürültü insanları şaşkına çeviriyor ve strese sokuyordu. İşte bu stresin ilacı, sakin ve düşünmeyi örgütleyici” (Eroğlu, 1998, s.122) boşluğun, hareketsizliğin veyahut sessizliğin ihtiyacını ve önemini artırmıştı. Sessizliğin sanatta yalınlaşmış, indirgenmiş bir niteliği etkinleştirmesiyle izleyicinin dikkatinin yoğunlaşmasına müdahale etmesi, materyal dünyada gerçek bir gereksinimdi. Susan Sontag da (1998, s. 53) buna açıklık getirecek şu ifadede bulunmaktadır:

“Bize ne denli az şey sunulursa belki de bir şeye yönelttiğimiz dikkatin niteliği o denli iyi (daha az kirlenmiş, daha az dağılmış) olacaktır. Yoksullaşmış sanatla donanmış, susmayla arınmış olan insan belki o zaman dikkatin, o kaçınılmaz yaşantı çarpıklıklarına yol açan engelleyici seçiciliğinin ötesine geçmeye başlayabilir.”

Boş bir yüzey resmi olarak görülen ve hiçmiş gibi düşünülen, ama “ruhsal bir ifade şeklini kendinde var eden” (Kuspit, 1986, p. 317) monokrom çalışmaları sanatta temsil etmiş sanatçılar tarafından ele alınan tinsel ve düşünsel tavırla belirgin olarak ilişkili

olan sessizliğin ve boşluğun, izleyicilerce algılanışları önemli hale gelmesi, sanatçıların çalışmalarına olan ilgiyi artırmıştır.

Resmin sınırları içinde Ad Reinhardt'ın yapmaya çalıştığı şey, izleyicinin gözlerini ve ruhunu başka bir şeyin dışına çıkarmaktır. Bunun için saflığın, sonsuzluğun ve zaman dışılığın görünümünü sunarak, seyirciyle resimsel biçimi olarak kavratma kaygısındadır. (Giderer, 2003, s. 134)



Resim 4.86. Ad Reinhardt, "Black Paintings", Exhibition View I

Resimlerin bilinirliği, onların belirsiz ve neredeyse algılanamaz sessizliklerinin kesintileriyle ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan, Reinhardt, aykırı bir sesi yüksek tutmuş, çünkü onun son derece suskun resimleri tamamen Ekspresyonistlerin yaygın duygululuğuna karşı durmaktaydılar. (Ashton, 1970, p. 16) Öte yandan, Lucy Lippard, Reinhardt'ın siyah resimlerinin bir çelişkiye sahip olduğunu öne sürmüştü ve aslında onların çok koyu mavi, kırmızı ve yeşil olduklarını belirtmiştir. Bu "formsuz ve idealsiz" resimlerin bir çizgi-ızgara halinde antik bir dünya resmine -ki sanatçı bu anlayışı romantik olarak bireysel ya da kolektif bir dışavuruma işaret ettiği için önemsememiş- benzer üç eşit parçaya bölündüklerini ifade etmiştir. Bu resimler "boşluğu" amaçlamış olsalar bile, boşluk bir içerik olarak sunulmuş: anlamlı bir boşluk/hiçlik. Lippard için resimlerin "efsanevi tabula rasa gibi esrarengiz, görünmez bir biçimde tamamen siyah yüzeylere" sahip olmaları bazı sanatçılara cazip yollar

yaratmaktadır. (Lippard, 1983, p. 78) Ayrıca, Lippard siyah resimleri boş zeminler halinde görerek, bu zeminlerin üzerinden izleyicinin kendi yorumsal düşüncelerinin, hayallerinin dışavurumunun gerçekleşeceğini düşünmüştür. (Resim 4.86., 4.87.)



Resim 4.87. Ad Reinhardt, “Black Paintings”, 1966,
Jewish Museum, Exhibition View II

Deneyimselliğin izleyici tarafından gerçekleşmesi ve izleyicinin bir şekilde insan varlığının sınırlarını aşması için Mark Rothko, resimlerinde yaklaşık 35 santimetre görüş mesafesi oluşturarak ideal bir mesafe anlayışı vurgulamıştır. Resimlerin geniş ve büyük olmaları renkle birleşerek içsel alana girişin kapılarını açmaktadır. Bunun yanında, Gestalt psikologlarının yürüttüğü “bütünsel alan görme” tavrı -ki bu tavır bir yüzeyin parlaklığının birçok kez artmasının mesafe anlayışıyla olan ilintisini vurgulamaktadır-, Rothko’nun resimlerinde gerçekleştirmeye çalıştığı algılanmış parlaklığı artırma tavrıyla örtüşmektedir. Ayrıca, Rothko’nun resimleri duyuüstü niteliklerini renkle olan bütünleşmeleriyle kazanınca, resimlerde uzam ve zamanı da aşan durumlar ortaya çıkmaktadır. Sanatçı resim sanatını, dünyayla ilişki kuran anlatımlarından sıyrarak sanatın uzamını yenilemiş dünyanın açıklanamayacağı veya uzamlar içinde yönetilemeyeceği duruma itafen sadece “yokluk” olarak belirlemiştir (Bersani ve Dutoit, 2006, s. 93).

Rothko’nun resimlerinde izleyici düşünsel olarak çeken ve onu hipnotize eden bazı etki güçlerinin varlığı, benzer şekilde C. D. Freidrich’in resmi Monk by the Sea’de de

görünür ki, burada izleyici sembolik bir figürü kendisiyle özdeşleştirmekte ve resim izleyici tarafından bir düşünsellik nesnesi olarak görülmektedir. Öte yandan, yazarlar Rothko'nun resimlerini, aslında belirtmek istenen geleneksel bir figürün dışsal bir izleyicinin pozisyonuyla yer değiştirmesi bağlamında değerlendirmektedir (Mackie, 1989, p. 196–97).

Bersani ve Dutoit'e göre, (2006, s. 115–117), izleyiciler görmenin saf endişesi içinde buldukları ortamda, görme yetilerini kullanmama, ondan mahrum bırakılma durumuyla karşı karşıya kalırlar. Görmenin karşılık bulamaması durumu izleyenin beğenilerini ve beklentilerini de yanıtızsız bırakır niteliktedir. Bununla birlikte, Rothko'nun Seagram Buildings (Resim 4.88., 4.89.) resimlerinin aşkın vaadi, gözün okuyacak bir şey bulmamasına bağlı olarak yinede okunacak bir şey bulmaya teşvik edebilme gücüdür.



Resim 4.88. Mark Rothko, “Seagram Murals”, Rothko Room of the Kawamura Memorial DIC Museum of Art, Exhibition View I



Resim 4.89. Mark Rothko, “Three of 15 Seagram Murals”,
Tate Modern Exhibition, Exhibition View II

T. B. Hess, Rothko Şapelini boyanmış bir yüzeye yayılan bazı şekil ve renkleri görünmez kılarak, ilk başta resimlere sadece bakan bir insanın hiçbir şey göremediğini ancak gözün baktığı tarafın dışında bu şekil ve renklerin ortaya çıkmaya başladığını ve bu da karanlık bir gecede bir insanın karşısına çıkan “patika” olduğunu öne sürmektedir. Bu büyülü nitelik ile birlikte Şapel, hem resimlerde algılanabilecek renkli görüntüler hem de “materyalleşmemiş bir auranın duygusu” verilerek bazı düşük nüanslar ve inceleştirilmiş geçişler sunmaktadır. Ayrıca, resimlerin mimari ölçüler bakımından büyük olmaları izleyiciyi, 16. ve 17. y.y.’da hümanist duvar resimlerinde sergilenen bir anlayış içinde bu mimari işe yorumcu ya da katılımcı olarak dâhil etmeleri önemlidir. (Mackie, 1989, p. 203–4) (Resim 4.90.) Şapel’in aynı zamanda, koyu morumsu tonlara sahip olan resimlerinde yatıştırıcı etkilerin varlığının yanında bir açıdan onların insan aklını uyaran parlaklığı içermeleri de dikkati çekmektedir. Siyah yüzeyler de insanı ya da izleyiciyi uzun uzun bakmaya yönlendirerek bir şeylerin ötesine götürmektedir. (De Menil, 1989, preface)

Şapel’de derince dikkati çeken ve etkileyici nitelikteki dikey, arka planda koyu mor bir yüzeye sahip ve bu yüzeyin üzerinde de siyah bir dikdörtgen formu olan resim antropomorfik özelliğiyle birlikte bireyi temsil ya da ifade eden bir geleneğe gönderme yapmaktadır. Bu antropomorfik görünüm aynı zamanda çalışmanın parçalar halinde değil de resimsel bir bütün olarak algılanmasının getirdiği etkiyle o çalışmanın oransal

niteliğine bağlıdır. Dik bir biçimde yerleşmiş bu çalışma, duvarda yalnız bırakılarak panelin bir bütün olmuş hali ile bu panel içinde siyah renkteki oransal olarak zıt dikdörtgen formu arasındaki içsel uyumsuzluğun bir oyununu sunmaktadır. Nihayetinde, dik panel, bir izleyici açısından var olan bir kahramanı hatırlatmasıyla değil ama yabancı ve terkedilmiş bir dünyaya bireyi hapseden niteliğiyle göze çarpmaktadır. (Nodelman, 1997, p. 314–5) (Resim 4.91.)

Rothko Şapelin renk kullanımında, görülen bir etkide onun rengin yüzey beliriminde tam olarak ortaya konmamış yani belirli olmayı sunması söz konusudur. Renk yan yana ya da üst üste binmiş olarak belirsiz bir etki verir niteliktedir. Bu bir tür renk belirsizliği olarak da görülür. Bu anlamda, izleyenin gözü algısal bir tutum sağlamak için duraklamaya ihtiyaç duyar, çünkü tek renkli alanlar birbirlerinin tekrar edilmesinden ibarettir. Bu da, aynılığın keşfedildiği hareketsizleştirme halini tetikler. (Bersani ve Dutoit, 2006, s. 108–111)



Resim 4.90. Mark Rothko, Interior photograph of “Rothko Chapel”, Houston, Texas, Exhibition View I



Resim 4.91. Mark Rothko, “One of the paintings of Rothko Chapel”,
Houston, Texas, Exhibition View II

Barnett Newman’ın resimlerinde, yönelmeyi sağlayan duyusal alımın göz ardı edemeyeceği boyutlardır. Resme yaklaşmayı düzenleyen bu unsur, gözü yüzey üzerinde gezdirebileceği uygun konumu yakalayana kadar izleyicinin pozisyonunu zorlayıcıdır. Newman’ın büyük resimleri, insanı uygun uzaklığı yakalamak için teşvik ettiği noktada bu durumun zorluğunu anlamaya itmekte ve böylece, görme edimi rahatsızlık veren bir sürece girmektedir. Sözgeleşi, gözü zorlayan bir algılama, bakma ediminin optik devrelerini nasıl algılayacağı konusunda insanı kendiyile yüzleştirme imkânı sunmaktadır. Bu, figürsel resmin bir tür yer değişimini ya da yeniden düzenlenmesini içerir. Bir başka deyişle, figür bu sefer alışıldığı gibi resim düzleminde değil karşı tarafında tuvalin önünde olan mekânda belirir. Bu bir tür, insan mevcudiyetini yoğun bir biçimde hissettirmenin başka bir yolu olarak görülebilir. Resmin ölçeğiyle, izleyiciyi pasif bir izlemeden alıkoyan ve izleyicinin bakışını biçimlendiren yapıtlar için, Bolla (2006, s. 49–50) şu sözlerle ifade eder:

“İlk başta gören özne, tuvalin önünde bir dizi noktada yer değiştirmek zorundaymış gibi görünse de -sanki bir dizi görüntünün alınabileceği konumu bulmak için resim boyunca yürümek ya da bir uçtan diğerine bir açı çizmek gibi- bu duygu, görüntü karşısında bedensel varlık tam olarak fark edildiğinde kayboluyor. Tek nokta

perspektifin tekilliği, görme organının bedenini tamamını kaplayan bir kılıfımsı gibi eğretilenmesi ve görmenin odak noktasının kısaltılması sayesinde sağlanıyor”

İzleyicinin bakışını zorlayan etkilere Newman'ın Cathedra (Resim 4.92.) adlı çalışmasında rastlanabilir. Büyük bir renk alnın yarattığı psikolojik etkinin tasviri baskı hissidir. Cathedra'da beliren bu baskı hissinin arkası bir rengin doğurabileceği çağrışımsal anlamlarla sonuçlanıyor olmaktan çok, daha öte bir algıyı gündeme getirir. Bu algı, zaman algısıdır. Cathedra zamanın ileriye doğru akışını durdurur.



Resim 4.92. Barnett Newman, “Cathedra”,
Stedelijk Museum of Modern Art, Amsterdam,
Exhibition View

Newman gelenekle ilgili yargısına dayanabilecek görüşleri onun sadece güzellik sorunsalına takılı bir yön izlemesine ve yücelik duygusuyla doğrudan ilişkili bir bağlantı kurmayışına yöneliktir. Bu durum yüceliğin yolunun açılmasının dayanağı olmasıyla, o güne dek alışılmadık bir yüce olanı bir deneyim olarak sunma girişimi sanatçının gündemine oturmuştur. “Newman 1948’de ‘güzelden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat’ olarak adlandırdığı olgunun üstesinden gelmek için çok çalışmıştı.” (Lynton, 1991, s. 243) Newman'ın amacındaki bu daha üstün bir olguya varma durumu yöntemin amaca uygun olarak belirmesi isteğiydi. Bu istek, onun yapıtlarının en belirgin

özelliğine insanın yöneliminin belirleyicisi olan boyutsal büyüklüğün fiziksel tezahürüne yol açmıştır.

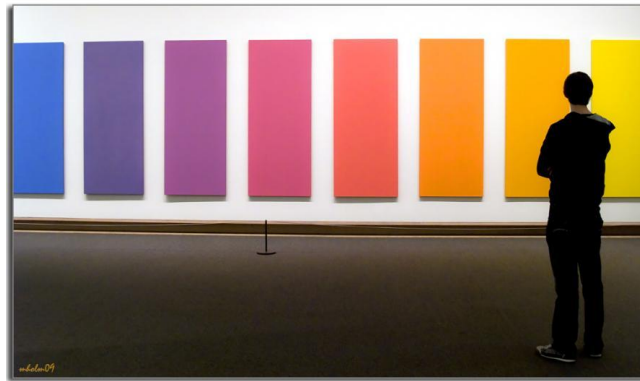
Yücelik algısı izleyiciden yapıtın odak noktasının ona karşı yorum yapabilme gücünde ortaya çıkacağı durumunu “anlaması” aşamasıdır; bir açıklamasında değil. Bir başka deyişle, yapıt izleyiciyle ilgili iletişim biçimidir. Bu iletişim biçimi yolunda, izleyen, sanatçının yolundan giderek dünyaya bakma yolu izler. Newman’ın görüşünü temsil edebilen bu türlü bir algı yönü, yapıtın iletişimiyle ilgili süreçleri öne çıkarırken, Rothko’nun da kaygısı içinde olduğu ortak bir algı anlayışını belirlemektedir. Bu algı, anlayışı izleyiciyi mevcut kılma fikrini kendi deneyimlerinden gelen bir duyarlı bir sunumda ortaya çıkarmaktadır. (Lyotard, 1989, p. 247) Bu anlamda, yücelik algısı izleyicinin ne geçmişiyle ne de geleceğiyle ilgili bir çıkarım içindedir. Onunla kurduğu iletişimin yönünü “an”da yani “şimdi”de olmakla yakalanabilecek olduğunun algısını sunar. Bu bir nevi, zamana karşı bir direniş olur. İzleyen geleceğe karşı tedbirli ve de yapıtla kurduğu iletişimde yakaladığı anı kaybedecek kadar geçmişe bağlı olmanın algısıyla ilgilidir. İzleyicinin ne geçmişi ne de geleceği düşünme amacında kalmamasına etki eden sunumu, bir zamansızlığın biçimi halini alır. Bu da, izleyeni özgür bir bakış açısı kazanma fırsatı verir. Aynı zamanda, hiçbir zamanla ilgili olamayarak sadece “anı” ortaya koymasıyla kişinin kendisinin orada oluşunu, var oluşunu bilmenin Bolla (2006, s. 56–57), var olma hissini bilmenin, hissetmenin algısına yardım ettiğini söyler ve ekler:

“Newman söz konusu olduğunda bilmek yalnızca görülen şeylerle ilgili değildir çünkü izleyicini her hangi bir görsel etkinliği aynı etkiye sahip olacaktır. Görsel duygulara ek olarak kişinin duymak, hissetmek, yani sinir sisteminin uyarıldığını fark etmek ile bilmek arasındaki farkı anlaması gereklidir. ... Bu anlamda, bakmak kişinin kendisini metafizik anlamda çimdikleme duyumu yakındır. ... Bu, zorunlu olarak görüş içinde bir dokunma duyumu uyandırır, sanki dokunma duyusu görme yetisine dahil olmuş gibidir.”

Newman’ın resimleri fizikselliğini ona bakmak zorunda bırakacak kadar somutluk barındıran bir yapıtla, izleyicinin soyut süreçleri olarak düşünce ve duygulanımlarının aracılığında gerçekleşen ansal bir etkide bütün olarak birleşebileceği fikrini ortaya çıkarır. Bu fikir, bir uzaklık ilişkisinden kaynaklanan etkinin sonucu izleyenin resmin kendisini uygun bir şekilde açığa çıkardığı görüşü talep etmesiyle ilgili olmaktadır. Bu

da, bir nevi izleyicinin uygun görüş alanına ulaşması için, içinde bulunduğu mekânla resmin yerleştirildiği yer arasında yapılan optik görme ile ilgili denemelerin çabasıyla, renk tarafından kuşatılmış yapıtın yüzeyinden uzaklaşma çabası içinde, büyüklüğün ona tanıdığı kaçınılmaz birlikteliği yaşamasından ileri gelir. Sözgelimi, izleyen, uzaklaşma çabasıyla, rengin yoğunluğu onu kör edebilecek kadar yüzeyin büyük boyutuyla yüzleştirir niteliktedir. Bu nitelik, yüzeyin içinde yer alan ama algılanması kolay olmayan ya da hiç algılanamayacak olarak içinde bulunan bir mekân algısını verir. (Bolla, 2006, s. 58–60) Bu tarz bir yönelim, sanatçının The Voice adlı çalışmasındaki neredeyse tamamen kişinin görme alanını işgal eden izleyeni kendi içine çeken bir ortamla benzerlik gösterir. (MoMA, 2011) (http://www.moma.org/collection/browse_results.php...&sort_order=1)

Newman'ın renk ve form aracılığıyla ruhsal duyumsamayı harekete geçirme amacı, Ellsworth Kelly'nin sanatında da temel bir unsur iken, Newman izleyiciyi yüce olanın duyüstü deneyimine yönlendirmiş; Kelly ise izleyiciyi algısal deneyimle karşı karşıya getirmek istemiştir. “Aydınlatıcı ve dönüştürücü deneyim olarak görsel algılama” (Bernstein, 1996, p. 51), Kelly'nin ilgi alanına girmekte ve çalışmalarında şeylerin yani şekillerin nasıl göründükleri önemli olmaktadır. İzleyici, sanatçının çalışmalarını deneyimlerken, özellikle renge ve yapıya fiziksel ve içgüdüsel tepkiler verir ve gözün bu noktada kalın, parlak, zıt renklere karşı bir ilgisiyle de bu tepkiler ortaya çıkar. Duvarda çıkıntılı duran paneller, düzensiz şekiller ya da monokromatik renkler algıya yoğun bir biçimde etki ederek izleyiciyi yalın bir şekilde oluşan görsel bir deneyimle baş başa bırakmaktadır. Bunun yanında, Kelly, izleyici ile sanat çalışması arasındaki uzama önem vererek, çalışmanın etrafını saran mekâna göndermede bulunur. (Resim 4.93.)



Resim 4.93. Ellsworth Kelly, “Spektrum V”,
Metropolitan, New York City, Exhibition View

Şeklin fiziksel doğası ve algısal deneyimi Kelly için öneme sahipken, onun sanatı ise daha duyuüstü bir özellik taşıyarak metafiziksel bir görünüme indirgenmiştir. Kelly'nin sanatı zamansızlık ve nesnellik içinde fiziksel dünyanın ötesinde olanı izleyiciyle karşılaştırır. Kullanılan düzensiz, belirsiz formlar ya da parlak, ışık saçan spektral renkler, bir anı ifade edenle yani gerçek dünyanın görsel olarak kavrayışıyla kavranamaz, anlaşılabilir olanın arasındaki bir çizgiyi işaret eder. Böylece, görsel olarak devasa mahiyette olan şekiller masif renkler aracılığıyla ruhsallığı tetikleyerek materyal olmayan izler yaratılmaktadır. Sanatçının triptik kırmızı, sarı ve mavi renklere oluşan monokrom panelleri, izleyiciyle anlaşılabilir olan, ruhsal yani duyuüstü bir bağlantı oluşturmaktadır. Bu spektral renklerin sağladığı ışık, ruhsallığı harekete geçirirken, sadece çalışmanın bir alanından parıldamaz; her bir panel kendi başına ışık saçar. (Axsom, 1987, p. 32–33) (Resim 4.94.) Bu noktada, ışığın tek bir renkten yayılışı, Kelly'nin resimlerinde şu şekilde açıklanabilir:

“Bir Ellsworth Kelly resmi, titreşen bir parlaklık -renge bakan kişiye doğru fırlatan bir tür renk esnekliği- izlenimi yaratır. Bu etki ışığın bir fonksiyonu olarak analize edilebilirdi; Kelly koyu renklerini bile (onlara yüksek değeri vererek) aydınlatır, böylece, onlara baktığımızda bu renkler bize doğru geliyor görünür.” (Bersani ve Dutoit, 2006, s. 108)



Resim 4.94. Ellsworth Kelly, “Red Yellow Blue II”, 1965,
Milwaukee Art Museum, Exhibition View

Ellsworth Kelly, önemli işlerinden olan eğrilerini, asimetrik olarak duvara yerleştirirken, izleyicinin algısını hayali bir uzama dahil etme çabası içinde, duvarda derinliğin içine bir hamleden, yüzeyine nüfuz eden bir form peşindedir. Böylelikle, bu asimetrik şekiller sanatçının simetrik şekilleri kadar sükûnet verir bir nitelik kazanır. Sözgelimi, Mavi Eğrisi duvara düz yerleştirilmesiyle elde etmiş olduğu simetrikle beraber, fiziksel görünümü ile de sükûnete sahiptir. Hayali uzam içinde izleyici aynı zamanda, renkler aracılığıyla da farklı atmosferlere, bir günün zamanlarına yani anlarına yönlendirilir. (Ratcliff, 1996, p. 60) Örneğin, Kelly’nin 3 Panel: Turuncu, Koyu Gri ve Yeşil çalışmasındaki renkler bu yönelişleri vurgulamaktadır. Kelly, bu panellerden turuncu ve yeşil uyumu arasında gözü bir gerilime yani huzursuzluğa sürükler. Koyu gri olanın ışıktan yoksunluğundan ötürü Kelly’nin sanatındaki açıklaması kayda değerdir. Onun sanatındaki koyu, karanlık tonlu çalışmalar, bizim metaforik ışık kaybı duyumuzdan kaynaklanan “matemli bir aurayı” ortaya çıkarır. (Axsom, 1987, p. 33) Ayrıca, Kelly’nin sanatında, gerek kromatik gerekse akromatik eğrileri, hem resimsel bir enerji yaymakta hem de bu enerjiyle birlikte izleyicide kinestetik bir tepkiyi ortaya çıkarmaktadır. (The Museum of Modern Art, 27 Ocak 2011) (http://www.moma.org/docs/press_archives/...64A.pdf?2010) Böylece denebilir ki, Kelly’nin sanatı gerilim, karşıtlık yaratmada gösterdiği etkiyle iki yaklaşımı tetiklemektedir: olgusal olanı ve duyuyüstü olanı.

Kelly'nin çalışmalarında görülen basit geometrik biçimlerin saf renkle birleşerek, görsel ve algısal bir değerın vurgulaması, Josef Albers için de geçerlidir. Albers'in çalışmalarında kullanılan rengin yarattığı transparan bir etkinin varlığının, bir optik yanılsamaya sebebiyet verdiği düşünülmektedir; ancak sanatçının kendisi bir yanılsama yaratmak yerine izleyiciyi, daha çok görsel bir deneyime ve bir rengin diğeriyle olan saf ilişkisi ya da etkileşimine yönlendirmek ister. Çalışmaların sanatçının psikolojisini yansıtmasını ya da izleyicinin, gerçekdışı bir görüntü etrafında aşkın eğilimlerle baş başa bırakmasını istemez. Bu açıdan, Albers'in özellikle Kareye Saygı olarak bilinen çalışmalarında ne Malevich'in karesindeki ne de Mondrian'ın yatay-dikey çizgilerden oluşan çalışmalarındaki aşkın dışavurum kendisini gösterir. (Hume, 2006, p. 78) Öte yandan, Albers rengi kullanırken sihirli ve ruhsal yoğunlukta olan bir şeyler vermekten de geri kalmaz. Bu noktada, belirtmek gerekir ki sanatçının "Homages to the Square"leri aşkın estetik deneyimlerin matematiksel düzenden kaynaklandığı inancı ile oluşturulmuştur." (Gökçe, 2005, s. 261) Albers'in sanat anlayışında titreşimli ışığın ve parlaklığın önemli özellikler olarak yer almaları, sanatçının resimlerinde ruhsallığın etkili olduğunu göstermektedir. Bu açıdan, resimlerin ruhsallaşması, dünyevi yönü kutsal yöne doğru götürmeye başlar. Böylece, kendiliğe yönelişin de bir göstergesi olarak resimlerin aşkınlığı harekete geçirilmiş olur.

Albers bu çalışmalarında renklerin birbirlerine olan karşılıklı ilişkilerini ele alarak aslında şunu dile getirmek istemiştir: "Her renk algısı bir illüzyondur... biz renkleri gerçekte oldukları gibi görmeyiz. Algımızda, onlar [renkler] birbirini değiştirir." (Moszynska, 1993, p. 147) Albers Gestalt formlarıyla da ilgilenerek, "fiziksel gerçekte psişik etki arasındaki tutarsızlığa" önem vermekte ve hatta bu "bilinen formla algılanan form arasındaki uçurum" Minimalist sanatçılar için de bir alan yaratmaktadır. (Foster et al., 2004, p. 346)

Kullanılan formlar evrensel gerçeklere ve sonsuzluğa işaret ederek antik ve modern kültürleri harmanlayan Albers'in sanat anlayışını da ortaya çıkarmaktadır. Bu bakımdan Albers'in çalışmaları öncesi ve sonrası olamayan yani sonsuzluğu temsil eden bir gerçeğin görünüşünü ortaya koymaktadır. Böylelikle, Albers bir mağara adamı gibi insan varlığını vurgulayan gerçeğin kaynağı olarak görsel deneyimi ön plana çıkartır. Özellikle, Albers'in Kareye Saygı çalışmalarında ortaya çıkan bu sonsuzluk olgusu bireyselliği aşar niteliktedir. Çünkü bu olgu renkler hakkında düşüncelerden çok rengi

ortaya çıkarır. Bu bakımdan çalışmalar yaşayan varlık gibidirler. Nihai ve asıl gerçeklerle ilgilidirler. (Weber, 1988, p. 47)

Albers'in monokrom çalışmalarına yansıyan sonsuzluğu, rengin salt görünüşüyle yakalayan Robert Rauschenberg çalışmaları aynı zamanda sessizliği de hissettirir. Rauschenberg'in Beyaz Resimleri ortak düşünceleri paylaştığı arkadaşı besteci John Cage'in "seslerin kendileri olmalarını sağla" (Kahn, 1997, p. 557) sloganının içeriğine uyan bir anlayışı resim alanında gerçekleştirmiş gibi görünmektedir. Cage'in 1952'de bestelediği müzik yapıtı olan '4'33'le ve Rauschenberg'in beyaz resimleriyle ilgili olarak fark edilmiş ki;

"Neredeyse hiçbir şey olmayan bir tuvalin üzerinde nasıl zamanın ifade edici akışkan karakterinin yoksunluğu -ki bu da bir başka bolluk- gölge ve ışığın karmaşık ve değişken oyunlarının ve tozun varlığındaki coşkunluğun yerine geçti. 4'33'de çevre sesleri, müzikal sesin yoksunluğunu doldurmak için yola koyuldular. Rauschenberg'in resimleri de Cage'in sessiz parçasını kışkırtıyor olabilir ya da onunla birlikte ilerlemesi için cesaret veriyor olabilir." (Kahn, 1997, p. 562)

Lippard'a göre, bu resimlerin anlamı sessiz ve boş olan hiçlikte yatmaktadır. Bu görüşe ek olarak, Rauschenberg'in bu resimleri, aslında bir bakirenin masumiyetiyle sunulan ve umut ve korku karışık duyguya, sessizliğe, yoksunluğun özgürlüğüne ve sınırlılığına, sonsuzluğa ve hiçliğin plastik dolgunluğuna değinen büyük beyaz tuvalerdir. (National Collection of Fine Arts, 1976, p. 3)

Sanatçı tuvalerinde olan şeyleri değiştirirken, tuvallerinin düz dikdörtgen yüzeyler olarak duvara yayılışlarını değiştirmemiş ve böylece bu tuvaler bir araya gelerek bir simetri oluşturmaktadırlar. İlgiyi fazla çekmeyen simetriyle birlikte, izleyici ona bakması istendiği yere bakmaktan çok, başka bir şeyler aramaya başlar. Bu durum sanatçının özgürlüğünü kullanması gibi izleyicinin özgürce hareket etmesini de sağlar. İzleyici özgür iradesiyle hiçbir şeyin olmadığı düşünülen resimlerde aslında bir şeylerin meydana geldiğini görür ve bunun gerçekleşmesini yani bir şeyler göreceğini umarak beklemeye başlar. Sonuçta, izleyicinin zihni ve gözleriyle resimler arasında bir bağ ortaya çıkar. Öte yandan, Rauschenberg'in vermek istediği düşünülen "aşk, gülme, şaşkınlık, korku, keder, kızgınlık, nefret, huzursuzluk" gibi duygular, izleyicide bir mesaj niteliğinde etki yapabilmektedir (Cage, 1961, p. 100-1, 107).

Yüzeylerde dokunun varlığını en açık şekilde veren Rauschenberg'in Siyah Resimleri, dokunma duygusunu ve hatta bütün duyuları harekete geçirerek insan varoluşu içindeki hissiyatı bir biçimde etkileyebilmektedir (Molesworth, 2002, p. 76). Bunun yanında, kullanılmış gazete parçalarıyla eskitilen bu resimlerin yarattığı şiirsel bir ifadeyle bezenmiş atmosfer, sanki karanlık bir gecede bile her şeyin net bir biçimde görülmesine benzer bir etkiye sahiptir. Böylece de, Rauschenberg'in "bir tuval hiçbir zaman boş değildir" söylemine değinilerek, resimlerdeki hiçlik doldurulmuş olur. (Cage, 1961, p. 99)

"Sessizliğin gücünü" ve "sessizliğin saflığını" bir şeylere bağlı olmaktan özgür olma adına vurgulayan Yves Klein, Rauschenberg'in resimlerindeki sessizlik içindeki özgürlükle aynı meşguliyet içindedir. O'na göre, "birçok şey yazılı resmimin başlangıçtaki teknik ve işitsel başarısına bağlı. Ancak o zaman, bildik olağanüstü sessizlik gürültünün içinde ve hatta sestten arındırılmış bir hücrede bile, maddi olmayan resme dair yeni ve benzersiz duyarlılık alanları yaratabilir." (Klein, 2002, s. 10)



Resim 4.95. Yves Klein, "Blue Monochromes (IKB 3)",
Exhibition View

Yves Klein, boşluğu maddi olmayan bir düzlemde sunmak isteyerek, ruhun egemenliğini sağlayacak, özgür bırakacak hali açığa çıkaracak bir materyalsizleştirmeye gitmiştir. Materyalsizlik, yani sanatın maddesizleştirilmesi durumunu, resimsel duyarlılığı olabilecek en yoğun atmosferik etkide gerçekleştirme imkânı ararken,

romantik bir sunumun algısal dinamiklerini kullanmıştır. (Foster et al., 2004, p. 517) Yves Klein, sanatının maddi olmayan bir duyarlılık içine sokulmasıyla, resimsel alanda varlığını açığa çıkarmış olan boşluğun ya da hiçliğin derinliklerinden türeyen bir durumu vurgulamaktadır.

Monokrom resimler, yalın bir rengin ölçülemez var oluşunu, izleyicinin kendi uzamına çekerek özgürlüğün keşfini gösterirler. Materyal olmayan bir değere sahip ve saf bir uzaya dalışı mümkün kılan mavi renk, sonsuzluğun rengi olarak düşünülecek bir rolü üstlenerek, insanı ruhsal bir boşluğun içine sürükler. İzleyiciyi hem ruhsal hem fiziksel alana dahil eden saf monokrom Klein mavisi duyuları ve duyguları harekete geçirir. İzleyiciye sunduğu materyal olmayan evrenle mavi renk, saf duyarlılığın boşluğunu görünür kılmaktadır. Bu noktada, sanatçı hem sanatını hem de monokromatik yüzeyleri çizgiden, obje olma durumundan, sembollerden, tamamen yalınlık içeren resimlerini materyalsizleştirerek kurtarır. Klein'in çizgiyi reddetmesi ve renge ruhsal bir önem atfetmesi, sonsuzluk, tanımlanamazlık gibi kavramları öne çıkarması, izleyicinin ona empoze edilmiş fikirlerden kurtulması için önemlidir. (McEvelley, 1993, p. 27) Bu doğrultuda da söylenebilir ki, Klein insanın fiziksel ve zihinsel özgürlüğünü boşlukta bularak, 1960 yılında boşluğa sıçrama performansını gerçekleştirmiştir.

Mesafe ya da sonsuzluk hissini izleyicinin algısında tetikleyerek ve onu derin düşünceye sevk ederek, uyarıcı bir nitelikte güçlü bir enerjiye sahip olan mavi renk, sanatçının IKB 3 (Resim 4.95.) çalışmasında, ona bakan insanı yüzeyine ve aslında kendisine doğru dalmaya iter. Ayrıca, Klein'nın "ruhu sezinlemek, açıklama olmadan, kelimeler olmadan ve bu duyumsamayı resmetmek" anlayışı, bu çalışmanın ruhsal gücünün de önemini vurgulamakta değerlidir. (Weitemeier, 1995, p. 15)

Diğer mavi monokrom çalışmaları gibi, sanatçının önemli bir üçlemesi içinde bulunan Untitled blue monochrome çalışmasında da, bir materyalsizleştirmenin ve ruhsal olarak boşluğun içine doğru gidişin sergilenişi söz konusudur. Silence is Golden'da ise, mavinin izleyiciyi materyal olmayana çekişini, altın üstlenerek insanı bir geçişin izine sürüklemektedir: Görünürden görünmeze doğru bir geçiş. Bu geçiş temelinde, altın izleyicide sonu olmayan dünyanın gücünü empoze ederek, mistik olan ile materyal olan arasındaki ince etkileşimi sunmaktadır. Burada, simya tavrında olan altın kullanımı ile materyal olana sessizlik atfedilmiştir. (Kuspit, 1987, p. 323) Benzer olarak, Grand Monopink de, ruhsal olanla maddi olanın izleyiciye nasıl birlikte etki

ettiklerini ve diğer iki renkle pembenin bir biçimde sonsuzluğun arabulucuları olduklarını önemli hale getiren bir çalışmadır. (Centre Pompidou; October 05, 2006-February 05, 2007) (<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-klein-EN/ENS/klein-EN.htm>)

Klein, mavi rengin derin bir sonsuzluk veren etkisini daha üst bir seviyeye çıkarmak için bir başka malzeme olarak sünger kullanmıştır. Sanatçı düşünmüştür ki, süngerle birlikte, “monokromlarıma baktıktan ve onun mavisi içinde dolaştıktan sonra süngerler gibi duyarlılık içine tamamen nüfuz etmeye tekrar gelecek olan izleyicilerin portresini yapabileceğim.” (Rosenthal, 1976, p. 142) Böylece, süngerin bir izleyicinin mavi monokrom çalışmaları deneyimlemesi için bir mistik, ruhsal etki sağlaması önemlidir. Bu tarz bir etki, sanatçının Gelsenkirchen opera salonunda (Resim 4.96.) bulunan mavi monokromlarıyla birlikte sergilenen mavi sünger rölyeflerinde görülebilmektedir. Sünger, monokrom çalışmalardaki mavi renk gibi, zamansız bir uzaya ya da boşluğa dalma, nüfuz etme duygusu vererek, materyalsizliği ve görünmeyi görünür kılmayı harekete geçirir. Mavi renkle bütünleşince de, mavinin renk titreşimlerini mekâna yayan ve böylelikle, huzur, sukunet hissi ya da kendinden geçmeye benzer bir zihinsel durumu canlandıran bir emici uyarıcı haline gelmektedir. (Weitemeier, 1995, p. 37–9)



Resim 4.96. Yves Klein, “Blue Reliefs”,
Gelsenkirchen Opera House, Germany, Exhibition View

Yves Klein'in evrensel olarak uzamı harekete geçirip bir sessizlik içinde boşluğun yansımalarını ifade eden işlerine benzer şekilde, Lucio Fontana'nın kesme veya yarılmalara dayalı işlerinde de uzamsallığın bir boşluk alanında beliriveren sonsuzluğu ya da gerçek dünyanın kapsını "aralayan" etki görünür hale gelmektedir. Uzamı sonsuzluk ve boşlukta yaymak için izleyicinin duyuları harekete geçiren ve böylece de aklın etkisi altına giren algısal odaklanması, Fontana'nın işlerinde bir şüpheli halin uyardığı psiko-fiziksel durum yaratmaktadır. Bu psiko-fiziksel durum, benzersiz şekilde gündelik hayattaki deneyimlere de gönderme yapan ama daha çok da tamamen farklı bir boyutun deneyimini sağlayan büyüsel niteliktedir. Sınırları aşındırıp yıkmak ya da uzamı duyumsal olarak aşmak, yeni başka boyutları aramak ya da öteye geçmek için izleyiciyi etkiler. Bununla birlikte, sanatçı "evrensel uzay boşluğuna ve akışkanlığına" karşılık gelen zihinsel materyalsizleştirmeye önem vermekle kalmamış, ruhsal bir duyguyu da işlerine yansıtmıştır. (Crispolti, 1999, p. 66-7, 74-5) (Resim 4.97.)



Resim 4.97. Lucio Fontana, "Venice Was All in Gold",
Exhibition View

Fontana tek bir yarılmadaki saflığa inanarak gerçekleştirdiği işlerine metafiziksel bir niyetle yaklaşarak bir sonsuz, dingin, kozmik uzamsal boyuta göndermede bulunmuştur. Özellikle izleyiciye vermek istediği uzamsal sakinlik, kozmik katılık ve sonsuzluk içindeki sükûnet etkilerini çalışmalarında yoğun bir biçimde vurgulamıştır. Uzamsal

derinliğin hayali oluşumu sanatçı için sadece bir psikolojik temele dayanmamış aynı zamanda da deneyimsel gerçekliğin epistemolojik vurgusuyla izleyicide ilgiyi artırmıştır.

İzleyicide ilgiyi arttıran bir başka sanatçı olan Gotthard Graubner, sanatçı kişiliğinden uzak çalışmalarında, renk boşluğunu ortaya çıkararak, rengin izleyiciyle yüzleşmesini, onu çevreleyişini ön plana çıkarmış ve izleyicinin zihni ve düşünsel olarak içine girdiği renk boşluğunu vurgusuyla birlikte, sanatçı hem fiziksel olanı metafiziksel, görünür olanı da görünmez kılmıştır. (Ruhrberg et al., 2000, p. 302) Sanatçının özellikle “farbraumkörper” adını verdiği çalışmalarındaki renk objeyi tanımlamadığı için, görsel bir eleman olarak izleyiciyi ona kabul ettirmeye çalışılan objenin beden yani fiziksel halini düşünmekten kurtarır. (Resim 4.98.) Bu çalışmaların temelinde, “Max Imdahl kavramı ikiye bölerek -Farbraum (renk boşluğu), körper (beden/üç boyutlu obje)- yakın ve uzak değerlerinden oluşmuş farazi renk boşluğu ile var olan, görülebilir, tutulabilir obje arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışır. Imdahl’a göre, renk boşlukları rasyonel oryantasyondan uzak, daha çok hislere dayalı, ölçülemeyen algılardır. ... Körper (beden/üç boyutlu obje) ise ruhla tamamlanan bir varlıktır.” (Vogt, 2007, s. 10)



Resim 4.98. Gotthard Graubner, “Color Space Bodies”, Malerei,
Kunstmuseum Liechtenstein, Liechtenstein,
Exhibition View

Robert Ryman'ın “resmin ne olduğu tamamen insanların ne gördüğüdür” (Ryman, 1971, p. 53) anlayışı çalışmalarının, izleyiciyle olan etkileşimini ve izleyicinin gözünde gerçek bir deneyimle onların varlığını vurgulamaktadır. Özellikle, sanatçının temel araç olarak kullandığı beyaz renk izleyicinin görme duyusuna büyük bir uyarı göndermede önemlidir. Ryman için beyaz diğer renklerde olmayan bir şeye sahip: “Beyaz öyle bir nötr durum ki, sen onu gördüğünde, beyazı düşünmezsin. Sen sadece şeyi olduğu gibi görürsün.” (Art21, Interview with Robert Ryman) (<http://www.pbs.org/art21/artists/ryman/clip2.html>) Aslında, izleyici gerçek deneyimsel bir tavırla sanatçının çalışmalarını “hiçbir şey” olarak ya da genel bir ifadeyle boş tuvaler olarak görseler de, sanatçının gözünde bunlar boş tuvaler değil ve şey olarak da beyaz vardır. Bir şey görülmek isteniyorsa, beyaz bunu sağlayan bir araç olur. Dan Cameron, Ryman'ın beyaz çalışmalarının hiçbir zaman bir resim niteliği kazanmadıklarını ama çalışmaların yüzeyine izleyicinin nüfuz etmesini yani “boşluğu” kendi kendine doldurabilmesini sağlayacak bir ideal yol açtıklarını söylemektedir (Storr, 1993, p. 40). Ayrıca, sanatçının bir resmin desteğine verdiği önem, Oxford İngilizce Sözlüğünde açıklanan ifadesiyle, fiziksel açıdan bir resmi meydana getirmesinde “yekpare bir materyal” olmasından ve psikolojik açıdan da ruhsal bir yardım” ya da “zihinsel bir huzur” sağlamasından ileri gelmektedir. (Hudson, 2009, p. 111)



Resim 4.99. Robert Ryman, “Twin”,
Exhibition View

Sanatçı, büyük ölçekli çalışmalarını sergilerken, çalışmalar daha çok “hipnotik ışıldama” ya da “dokunsal yakınlık” içeren kare formatında ya da eş kenar dörtgen halinde beyaz boyanmış şeylerdir. Bu tarz etkilerin izleyiciye yansımalarını hem fiziksel hem de ruhsal açıdan ortaya çıkarabilen Twin çalışmasının (Resim 4.99.) “parlaklığı ruhu serbest bırakır, ama ruh vücudunu hatırlar ve vücudun kaydettiği somut oranlarda tatmin olur.” (Storr, 1993, p. 26) Bunun yanında, uzamsal gerçekliğin deneyimini izleyicide ve hatta kendinde hisseden sanatçı, özellikle Varese Wall gibi duvarla tanımlanan çalışmalarını bir uzay içinde her bir tarafı görünebilecek şekilde, onlara ne heykelimsi ne de mimari bir yön atfederek daha çok resimsel bir anlayışının varlığını belirtir. (Hudson, 2009, p. 202) Bu noktada da, izleyici duvarla birlikte görsel olarak aktif ve duyarlı bir uyarımın etkisinde kalır.

Robert Ryman’ın çalışmalarıyla birlikte, algısal meseleler sanatta iyice netlik kazanmaya başlayınca, Robert Irwin’in izleyicinin algısal deneyimine nüfuz eden çalışmalarındaki fenomenal arayışlar, James Turrell’in ışık ve mekânı önemli kılan ve izleyicinin direkt algılama sürecine etki eden çalışmalarının yoğun enerjisi görünür hale gelmiştir.

İnsanın algısal ve sanat yapıtının da fenomenal deneyimini harekete geçirme çabası, bir çağdaş sanatçı olarak Robert Irwin’in sanatının merkezinde yer almıştır. Sanatının izleyicinin deneyimsel sürecine olan etkisi, Malevich’in çalışmalarında da şekillenen duyumlamaya yönelik bir oluşumu ortaya çıkarır. Sanatının gerekleri, algı ve algılamaya bağlı olarak, insanın dünyadaki varoluşunda ya da bizzat kendi içinde aranması gerekir. Irwin sanatını, insanın dünyayı nasıl algıladığı, bir çalışmayı nasıl deneyimlediği ve de kendine nasıl dönmesi gerektiğiyle ilişkilendirerek tamamen ve nihai anlamda deneyim işini izleyiciye bırakmıştır. Asıl aranan, keşfedilmesi gereken şey, insanın kendisinde ve de çalışmasının içindedir. Çalışması, insanda ya da izleyicide anlık bir deneyimin -yani çalışmaya bakılırken, süre gelen şimdinin anlık deneyiminin-tetiklediği “dünyadaki varoluşun farkına varmayı” görünür hale getiren bir niteliğe sahiptir. (Wettlaufer, 2003, p. 236)

Sanatının deneyimsel süreci etkilemesiyle, izleyicinin bu yolla gerçekleştirdiği anlık duyumsama, saflığı yoğun olan çalışmalara sahip Irwin için gerekli bir olgudur. Çalışmaları deneyimlenirken, “o anda” işlevlerini göstermeye başlar ve izleyici de hemen orada çalışmaların akışkan enerjilerini almaya koyulur. Bu anlık oluşum sonrasında, bu enerjilerin, sergiden çıkıp “eve döndüğünüzde, resmin önünde dururken

size ne hissettirdiğini, sizi içine çekerkenki düşünel durumun dokusunu hatırlayabilirsiniz, ama tuvalin kendisi, onun aklınızdaki görüntüsü kısa zamanda kaybolacak, çünkü tuvalin görüntüsü tam manasıyla resmin ne hakkında olmadığı” (Weschler, 1982, p. 77) ile ilgilidir.

Irwin’ nin düşüncelerinde ve çalışmalarında algının önemi, ona etkisi olan Merlaeu-Ponty’ nin “algı önceliği” kavramına işaret eder ve bu deneyimsel bir süreci içinde barındırır. Ponty’ e göre, “algı önceliği denilince, algı deneyiminin, bizim için şeylerin, gerçeklerin, değerlerin olduğu andaki varlığı olduğunu, algının bir olgunlaşmamış logos olduğunu ifade ederiz. Bu durum, insan bilgisini duyumsamaya indirgeme sorunu değil, bu bilginin doğmasına yardımcı olma sorunudur.” (Ponty, 1964, p. 25) Algısal yolla izleyicide gerçekleşen deneyim ve algısal bilme, sanatçının fenomenal sanatının en belirgin tarafı olarak görünürken, sıradan kabul ettiğimiz bu yüzden de yitirilen duysal bilginin canlanmasına olanak sağlamaktadır. Bunun yanında, Ponty görme ile dokunma arasında bir bağlantıdan söz eder ve bu bağlantı, Irwin’ in dokunsal etki ve düşünsellik durumlarına işaret eder. Ponty için görürken sadece gözlerimizi kullanmamaktayız, aynı zamanda ellerimiz de bu işin bir parçası olur. Bu açıdan Ponty’ e göre, üç çeşit dokunma göze çarpmaktadır: “yüzeye dokunma, dokunulmuş olma ve bir elin diğerine dokunması”. Bu üçüncü dokunma hali, insanın düşünce yapısı içinde değerlendirilerek görmenin düşünel bir durumuna yaklaşır ve buna göre, “Düşünce kendisiyle ilişkili ve diğeriyle ilişkili olduğu kadar dünyayla da ilişkilidir, aynı zamanda üç boyutlularda da oluşmaktadır. Ve düşünce direk olarak görme altyapısı içinde görünür hale getirilmelidir.” (Ponty, 1968, p. 145)

Irwin’ in çalışmalarında, aktif bir görme içinde refleksel ve bilinçli olan iki algı halinden de bahsedilebilir. Göz sabit bir görüntüye bakarken, “uzamsal ilişkilerin refleksel algısına” etki oluşur ve izleyici bu sırada “nasıl gördüğünü, nasıl düşündüğünü ve bilinçli algının refleksel algıyla nerede karşılaştığını” sorgulamaya başlar. Bir bakıma bu demektir ki, izleyici yapıta konsantire olup derin düşünce içindeyken, aynı zamanda geçişsiz ve istemsiz bir görme gerçekleşir. (Kertess, 1993, p. 119)

İzleyiciyle çalışma arasındaki etkileyici algısal etkileşim, sanatçının çizgi yapıtlarında çizginin insanın varoluşunu, uzamı ya da yapıtın içindeki farklı bir alanı ve anlık duyumsamayı belirginleştiren bir yönünü gösterir. Bir çizgi, bir nesne olma durumunu ortadan kaldırırken, insan deneyimini önemli kılmanın dışında, nesneyle ilişkilendirme ya da onu temsil etme olasılığını da yok etmektedir. Bunun anlamı,

izleyici özellikle monokrom olarak yapılmış çalışmalarında bir çizgiyi bir figür olarak algılama fırsatına sahip değildir ve düşünsel bir durum içine girerek burada da anlık bir deneyim gösterir. (Yard, 1993, p. 56) Örneğin, sanatçının Untitled 1963-64'de bu durum net bir biçimde gözlemlenmektedir.

Doğrusal işaretlerden vazgeçmesiyle Robert Irwin'in, enerji alanları yaratabileceği görsel ve algısal bir etkinin bir çizgiden değil de, renklerden geleceği nokta çalışmaları önemlidir. Beyaz düzleme sahip Untitled 1965 çalışmasındaki beyazlığın ve noktalardan yaratılan renklerin, izleyiciyi uyandıran ve onun katılımını sağlayan tamamen yalın ve algısal yönleri vardır. Diğer bir deyişle, izleyici, beyaz düzlem ve renk alanlarının enerjisi arasındaki hipnotik bağıllık oluşmaktadır. Ayrıca, bu nokta çalışmaları hakkında "Seurat'ın, kaçınılmaz bir şekilde atmosferik diye algılanan moleküler tekrarlama olarak ifade edilen bir çeşit düzen olarak atmosfer fikri" (Rolfe, 1993, p. 106) yeniden gündeme gelmiştir.

Panel veya kumaş gibi yeni malzemelerin kullanımı, Robert Irwin'in çalışmalarında farklı deneyimsel olguların da çıkmasına sebebiyet vermiştir. Tek renkli yani masif, aynalı, parlak yüzeyli paneller, izleyicinin büyük ilgisini, düşünsel bir havuz görünümüne çekerken ve onu yüzeylerden yansıyan gölgelere, ışığa ya da mekânın görüntüsüne doğru yönelterek direkt bir görsel algılama sunarken, ince, yarı saydam materyal olan kumaş, izleyiciyi kumaşların ötesinde görülen şeylerin dünyasına sokar. Örneğin, sanatçının Five x Five çalışması (Resim 4.100.), mekân algısı içinde izleyiciyi, arka arka yerleştirilmiş beyaz ve siyah kumaşlarla farklı bir deneyimsel hareketi ve görmeyi olanaklı kılar.



Resim 4.100. Robert Irwin, “Five x Five”,
Museum of Contemporary Art San Diego-Downtown,
Exhibition View

Irwin'nin monokrom panellerinin dikkat çekicilerinden biri olan Primaries and Secondaries çalışmasında, renklerin yansıtıkları, insanın o andaki algısal tepkilerine bir kapı aralayarak kendi varoluşunu yani “kim olduğu” ve o anki düşünsel yaklaşımını yani “nerede olduğunu ve durduğunu ya da o an nasıl düşündüğünü”, harekete geçirmektedir. Her bir on üç panelin uzamının içine dalmakta olan izleyici parlak renklerin etkisiyle belirsiz bir derinliğe doğru sürüklenir. Bu, farklı renklerle insanın algılayış biçimine etki yapan Ganzfeld deneyimini anımsatır. (Portlandart, November 3, 2007) (http://www.portlandart.net/archives/2007/11/beyond_the_fram.html) İkinci dikkat çekici ve daha büyük ölçekli panelli olan Who's Afraid of Red, Yellow and Blue çalışması (Resim 4.101.) da ilki gibi algısal, fenomenal ve anlık bir durumu işaret eder. Burada farklı olan şey, panellerin duvara değil de, tavana asılarak ve yere yerleştirilerek sunulmasının izleyicide uyandırdığı derin etkinin, mekânın görüntüleriyle nasıl bir bağ kurduğudur. Mekânın ve diğer panellerin bir panel içindeki görüntüleri, izleyicinin bildiği şeyle algıladığı ya da deneyimlediği şey arasındaki tutarsızlığı sunmaktadır. Yere ya da yukarıya bakan bir insanın, panellerin arkasında belirsiz bir dünyanın ya da uzamın varlığını düşünmesi, bu çalışmaya olan uzamsal bir yönelimi gösterir. Diğer bir deyişle, “Üsteki ve alttaki parlak yüzeyler, ziyaretçilerin yansımalarının doygunluğa ulaşmış renklerde yüzdüğü derin havuzlara benziyorlardı.” (Diehl, September 2007) (http://www.caroldiehl.com/WRITINGS/Writing_reviews/irwin.html)



Resim 4.101. Robert Irwin, “Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue”,
Museum of Contemporary Art, San Diego,
Exhibition View

Algı psikolojisine olan merakından ileri gelen bir kuvvetle çalışmalarında görsel bir deneyimin varlığını vurgulayan James Turrell de, Robert Irwin’in çalışmalarında yaptığı gibi izleyicinin algısına bir müdahalede bulunur. İki sanatçının sanatında bireyin deneyimsel süreçteki durumu önem kazanarak;

“Araç, bir mesaj değildir. Resimler, mümkün olduğunca ortaya konulabilen sanat objesi ve sanatın, ve resim ve sanat deneyiminin bir ayrımını gösterir. Galeride duran şey sadece bir sanat objesidir, değersiz değil, ama sanat değeri yoktur. Sanat izleyiciye ne oluyorsa odur.” (Weschler, 1982, p. 92)

Işığı sanatının bir malzemesi olarak alan sanatçı Turrell, izleyicinin bilinçli düşüncesini meşgul eden algı süreçlerinde ışığın nasıl bir etkisi olabileceğini sorgulamaktadır. Görsel formlar kullanarak, izleyicinin kendi kişisel deneyimini ortaya çıkarmasını gündeme getirir ve gözde oluşan çalışmalarının görüntüleri de izleyicideki derin düşünme durumunu harekete geçirerek hem görsel ve algısal süreç hem de

psikolojik, zihinde düşünmeye yol açan süreçler belirginlik göstermektedir. (Nichols, 2001) (people.csail.mit.edu/fredo/ArtAndScienceOfDepiction/Essay/rhett.pdf) Bir başka deyişle, görme ve deneyimlemenin arasındaki etkileşimi vurgulayan Turrell, izleyicinin algılama aracılığıyla “kendi varlığının farkına varma” noktasına değinerek, “aynı bir ateşe bakmaktan gelen kelimesiz bir düşünce gibi, bilinçli bir şekilde görmeyle kurulabilen bir atmosfer yaratma” eğiliminde olmuştur. (Opus, Browse and Buy Contemporary Art), <http://www.opus-art.com/artists/JamesTurrell>) Bu kelimesiz ya da sessiz düşünce sanatçının her çalışmasının izleyicide uyandırmaya çalıştığı zihinsel bir durumdur ve ışık bu çalışmalarda insan zihniyle olan etkileşimini yani deneyimsel süreçteki yerini sağlamlaştırarak kendisine bakan kişiye bir bakış açısı vermektedir. “Turrell’in ışıklı görüntülerine bakarak, izleyiciler kendi görsel sistemlerinin işleyişleri içinde bakış açısı kazanırlar ve görmenin basit hareketi içinde de şaşırarak için önemli yer vardır.” (Adcock, 1990, p. 216) Farkına varma ya da kendini bilme sanatçı için algısal bir mesele olduğu için, insanların kendi dünyalarında ya da çevrelerinde olanları bilme ve algılamaları, ışıklı çalışmaları deneyimlemenin etkileyici bir yanını meydana getirir.

Sanatçının bir izleyicinin algısal ve zihinsel deneyimlerine eşzamanlı olarak etki eden çalışmalarından Raemar’da (Resim 4.102.) ışık, mekân ve derinlik algısına büyük bir müdahaleyle izleyicide algısal bir belirsizlik yaratmaktadır. (5magazine, November 13, 2010), (<http://5magazine.wordpress.com/2010/11/13/james-turrell/>) Işığın yer aldığı fiziksel alan içinde izleyici, görsel, algısal ve psikolojik alanlarla ya da uzamlarla meşguliyet gösterir ve böylece ışık o izleyiciyi kendi farkındalığının bilincine varmasına yönlendirir.



Resim 4.102. James Turrell, “Raemar”, Exhibition View, Whitney Museum of American Art

Turrell'in mekânın beyaz duvarlarına yayılan veya bütünsel olarak galeri odasını kaplayan ışıkların ve onların renklerinin izleyici gözündeki etki gücünü çoğaltmasıyla algısal deneyimi sanatının merkezine koyduğunu gösteren günümüzdeki diğer çalışmaları Silent Leading ve End Around'dır. İlk olarak, Silent Leading çalışmasında ışıkların keskin kenarlarla sınırlandırılmış cam panellerden yansıyan renklerinin izleyicide yarattığı etki, doğrudan algılayarak açıkça oluşan saf bir deneyimi etkin kılmaktadır. Özellikle, renk izleyicinin alan algısına nüfuz etmektedir ve renk algısı, izleyici tarafından alanın derinliğinin algısını ve ışığın beyaz duvara yayılmasıyla da duvar algısını etkilemektedir.



Resim 4.103. James Turrell, "End Around",
The Pomona College Museum of Art, Exhibition View

Sergilendiği odanın bütününe içine alan bir ışığın, özellikle ganzfeld etkisiyle izleyicideki algısal deneyimi, ikinci çalışma olan End Around'da (Resim 4.103.) açığa çıkarılır. Ganzfeld çalışmalarında Turrell, izleyicinin ilgisini kendi algısal bilincine ve kendi başına bilinçlilik durumunu sorgulamaya itmektedir. Bu noktada, ışık izleyicinin görme duyusu olan gözlerini tamamen kendine çekerek görsel algıyla oynamaktadır. (Adcock, 1990, p. 225–26) End Around'da ganzfeld durumuna benzer şekilde bir nesne olmadığı için izleyicinin tek odak noktası ışıktır. Mekândaki dikdörtgen şekline benzer görüntüdeki köşeler de yuvarlatılarak duvarı, zemini ya da tavanı ayrı ayrı algılama

olasılığı ortadan kalkmaktadır. Bu bağlamda, Mekân “görme odasına” dönüşerek dikdörtgen açıklığın ötesinde bir ganzfeld alan ve sisli bir etki oluşmaktadır. Bir izleyici, End Around’daki etkiyi şu şekilde anlatmaktadır:

“End Around’daki havanın o kadar farkındaydım ki hava hala nefes alınabilir mi diye düşünüyordum. Garip bir duyumsal deneyimdi, ve nefes alabilmem birkaç dakikamı aldı. Hava çok farklı görünüyordu, ve somut bir varlığa sahipti. Mekânda bir yerde yerleştirilmiş bir sis makinesinin olmadığına inanmak zor.” (Portlandart, January 10, 2008) (http://www.portlandart.net/archives/2008/01/breathing_in_th.html)

İzleyicinin ışığa olan ve görme duyusunu harekete geçirerek sınırlı bir mekâna olan algısal deneyimini tetikleyen çalışmalar gerçekleştiren sanatçılardan Irwin ve Turrell ile birlikte, izleyici ile içeriğin algısal etkileşimini çalışmalarının bütünleyici bir parçası haline getiren Douglas Wheeler da önemli bir sanatçıdır. Onun çalışmalarında, ışığın kendini gösterdiği mekânla olan bağlantısı, izleyiciyi de belirsiz bir etkin güç göstererek, onu çalışmaya daha da yakınlaştırmaya itmekte ve derin bir algısal deneyiminin başlangıcını gündeme getirmektedir. Örneğin, Wheeler’ın Untitled çalışmasına bakmaya başlayan bir izleyici, beyaz bir galeri mekânın algısı ile birlikte, göz ve akla müdahale eden çalışmanın onu kendisine çekiyormuşa benzer bir hissi içinde barındırır. Bununla birlikte, “izleyicilerden birçoğu onun şaşırtıcı boşluğunun çok derin metafiziksel çıkarımlarının olduğunu hissetmişlerdir.” (Butterfield, 1993, p. 120–121)



Resim 4.104. Ian Davenport, “Poured Painting: Blue, Black, Blue”,

1999, 2438 x 5486 mm

Saf görsel bir deneyim içinde izleyicinin monokrom bir çalışmaya yönelik meşguliyetinin önem kazanması, yeni biçimlerin denendiği farklı monokrom çalışmalarda temel unsur haline gelmiştir. İzleyicinin göz hareketlerinin bu çalışmalar için yadsınamaz gerekliliği, güncel sanatçıların odağında yer etmesiyle, daha çok açığa çıkmıştır. Bu sanatçılardan, Ian Davenport da, *Poured Painting: Blue, Black, Blue* (1999) (Resim 4.104.) çalışması için saf direkt bir görsel deneyimi vurgulamış ve aynı zamanda, çalışmaların yüzeylerinin dokusal ve yansıtıcı özelliklerinden ötürü, onlara bakan kişinin sadece kendisini göreceğini dile getirmiştir. (Tate, Text about “Ian Davenport”) (<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=71013&tabview=text>)



Resim 4.105. Markus Döbeli, “Ohne Titel (Untitled)”, 2005, 190 x 210 cm, Acrylic on cotton

Büyük ölçekli monokrom çalışmalarında, izleyicinin sürekli, dik bir bakışını etkilemeyi dikkati çeken sanatçı Markus Döbeli, “sezgisel kendiliğinden oluşa” özgür bir dinginlik sağlar; böylelikle, izleyici, sabit bir bakıştan gelen büyülenmeye maruz kalarak, sadece monokrom değerdeki bir rengin deneyimlenmesiyle baş başa bırakılır. Sadece rengin deneyimlenmesi, çalışmaya yönelik algısal bir boyutu etkinleştirirken, aynı zamanda, çalışmada gizli olan ya da ortaya çıkması gereken bir şeyin var olup var olmadığını gündeme getiren bir yaklaşım da izleyicinin algısına nüfus eder. Sanatçının *Ohne Titel* (2005) (Resim 4.105.) çalışması, sisli kırmızının bütün tuvali kaplamasıyla, yalın kırmızı rengin izleyicinin gözünü kendine bağlayan aurasının kuvvetini vurgular.

Işığa duyarlı mat yüzey, ortamdaki ışığın değişim gösterdiği her anda da, izleyiciye, çalışmanın canlı ya da ruhu olan bir havasını aktarır. (Schindler, 2010) (<http://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/gemeinde/Melancholie-des-Augenblicks/story/15745860>)



Resim 4.106. Katharina Grosse, “Untitled”,
1998, 450 x 1250 x 400 cm, Acrylic on wall, Kunsthalle Bern, Bern

Sprey boya püskürtücü kullanarak, izleyicinin optik algısına etki eden yerleştirmeler yapan sanatçı Katharina Grosse, izleyicinin göz hareketlerini boyalı alanlara itmektedir. Monokrom olarak yeşil rengi kullandığı Untitled (1998) (Resim 4.106.) çalışmasının atmosferik, geniş puslu görünümü de, gözün renge yoğunlaşmasını talep eder ve halüsinasyonel bir renk alanının getirdiği görsel bir algılamayı ortaya çıkarır. (Grosse, p. 4) (http://www.gowlangsfordgallery.co.nz/.../Grosse/The_Poise_of_the_Head.pdf)



Resim 4.107. Pieter Vermeersch, “Untitled”, 2009,
Acrylic on wall, Video projection, Exhibition View,
White Box, New York

Belli bir yerdeki duvarı boyararak, boyanın doğrudan gözü dolduran etkisine yoğunlaşan ve izleyiciye çevresinde olan renk geçişleri ya da ışık yansımalarına bakmaya yönlendirmeyi hedefleyen Pieter Vermeersch, mekân ve rengin bütünlüğü içinde izleyicinin aklına nüfus etmek için, fiziksel bir deneyimin altını çizer. Fiziksel bir deneyimi görünür kılan, materyalsizleşmiş ve özerklik kazandırılmış mekân, izleyicide hipnotize olunmuş bir hava yaratır. Sanatçının Untitled (2009) (Resim 4.107.) çalışmasında yaratılan bu havayı, ışığın yansıtılmasıyla oluşturulan görüntü sağlar ve bu görüntü izleyiciyi, soyut bir boyasal görselliği deneyimlemeye yönlendirir. (White Box, March 2009) (<http://www.whiteboxny.org/press/pdf/0209VermeerschPR.pdf>) Çalışmadaki duvarlara karşılıklı olarak boyanmış mavi ve siyah bantlar, açıktan koyuya doğru bir ilerleyişi verirken, bu bantlar bir şekilde izleyiciye kendilerini dayatırlar.

“Göz canlandırılan ilerleyişin üzerine sızır ve karanlık duvarı da kötülüğü belirten kocaman korkunç gözükten bir silüet olarak benimser. Etki bir endişe, sürekli bir nabız atışı, arkayı yoklama isteğidir. Duyguya doğru olan bir eğilim ağır basar. ... Büyük karşı konulmaz parça izleyiciyi bir tek anahtar faktörden dolayı kabul eder: odada başka bir şey yok. Tek parça ve dikkati dağıtan herhangi bir şeyin olmayışı estetik bir haz veren görüntünün zıttı olarak enstantane bir titreşimin doğru bir

emilimini sağlar.” (Maliszewski, March 2009) (<http://whitehotmagazine.com/articles/2009-pieter-vermeersch-white-box/1772>)

Türk sanatında, resimlerinde ana konuyu yapı olarak belirleyen Adnan Çoker Malevich'in konstrüksiyon üzerine geliştirdiği resimsel yöntemleri izleyerek oluşturduğu soyut biçimsel düzenlemeleriyle minimalist üslubün öncüsü olmuştur. (Ersoy, 2004, s. 158) Soyut denge simetrisine dayalı çalışmalarıyla beraber, Çoker'in resimlerinin çözümlenişi görsel ve düşünsel katmanlarda aranmış bununla beraber yarattığı simsiyah bir boşlukluğun atmosferini öne çıkarmıştır. Sanatçı, boşluğu bir biçimlendirme ögesi olarak kullanarak resimlerinin dinginlik duygusunu yaymasına ve mistik bir atmosfere sahip olmasına olanak tanımıştır. Bu doğrultuda, izleyicinin gözünü düşünmeye iten ya da resimlerinin boş alanlarının izleyicisinin düşüncesinde somutlaşabileceği sunumu ortaya çıkarmıştır.

Çağdaş Türk sanatının içinde minimal arayışlar gerçekleştiren Mübin Orhan monokromatik çalışmaları “dramatik, ancak sözcüklere dökülmeyecek olan bir an”la (Orhon, 2001, s. 16) ilişkili olarak izleyici ile yüzleşerek sadeliği ve beraklığına bağlanan durgunluğu ve dinginliği sunar. Gizemli bir etkiyi maddeyle olan bir bağlantıda arayan yüzeysel etkilerle derin anlamları tuvanin içinde gizler.

Sade biçimle ilgilenen bir sanatçı olan Server Demirtaş çalışmalarına yönelik olarak, der ki: “her şeyin birbirinin içine en fazla girip karıştığı günümüzde sade biçim araştırmalarım bugüne işaret eden elemanlar olmalı. Özen gösterdiğim yalınlık ve sonucu olacak form, anlaşılması, farkedilmesi daha kolay gibi.” (Çoker, 1991, s. 51) Yalınlığı açık bir şekilde sunulan monokrom çalışmalarından Altıyüzelli çalışmasında da “sadece az ile öze ulaşmaya çalışır, yapıtın tek rengi kırmızı ile en sade geometrik form olan kareyi kullanıyor, içinde oluşan dairesel devinim ise nerede başlayıp nerede biteceği belli olmayan sonsuz ve sürekli yaşam döngüsünü imliyor.” (Ersoy, 2004, s. 169)

Yapıtın, izleyici ile olan iletişimde somutlaşan algısal bağı arayan sanatçı olarak Ahmet Oran dokunma hissini yaratan monokrom çalışmalarında egemen olarak kullandığı yalın rengin harekete geçirdiği boşluk, derinlik ve dinginlik duygularını eş zamanlı bir biçimde görünür hale getiren bir algıyı tetiklemektedir. Örneğin, mavi rengin yalın halde sergilendiği resminde Oran, maviliğin belli yerlerde parlayan etkisinin yüzeyde vurguladığı derinden geliyormuş izlenimiyle, herhangi bir şeyi

çağrıştırmayan bir renk yoğunlaşmasını talep etmektedir. Böyle bir çağrışimsız etki, izleyiciyi sessizlikle gelen dinginlik duygusuna yöneltmektedir. (Resim 4.108.) Ayrıca, monokrom çalışmaları;

“izleyiciyi beklentilerini indirgemeye zorluyor. Böylece beklentilerini bulamayan izleyici ya resimle iletişim kuramayacak ya da yeni bir duyarlılıkla resimlere bakmayı öğrenecek. ... İzleyici yer çekimsiz, zamanın artık duyumsanmadığı bir boşluğa dalıyor. ... İzleyiciyi güncel yaşamın sıradanlığından uzaklaştırıp zaman ötesi bir boşluğa çekiyor, içe dönük dingin bir ruh haline sokuyor, bir tür meditasyona götürüyor bu resimler.” (İpşiroğlu, 2000, s. 99–100)



Resim 4.108. Ahmet Oran, “İsimsiz”,
2005, 165 x 115 cm,
Lukas Feichtner Gallery, Vienna

Tek renkle tinselliği ön plana çıkararak, izleyenin katılımını da çalışmalarının bir parçası yapan sanatçı Nurdan Karasu Gökçe;

“izleyeni mekân içinde metafiziksel varlığı ile karşılaştırarak, tinselliği yakalamaktadır. Yüzeyde yarattığı içten dışa doğru yarılmalarla, derinlik duygusunu sezdirmekte; böylece bizleri, kendi içselliğimize sürüklemektedir.

... Boşluk bir taraftan arınmışlığın ve mistisizmin ifadesi iken, bir taraftan da yaşamdaki karmaşanın ve yabancılaşmanın ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır.” (Doyran, 2005, s. 84)

Sanatçı, maddeyi yok ederek, rengin saydam yüzeyde yarattığı etkilerle izleyiciyi içsel bir sürecin içine sürüklemekte ve rengin duyumsal enerjisini izleyiciye sunmaktadır. Rengi ışık aracılığı ile mekânsal boşluklara yayarak, izleyiciden bakışın duygusal yoğunluğunu talep etmektedir.

SONUÇ

Yalın bir rengin sunumunu boş bir yüzeyin görselliği ile birleştirmiş monokrom yapıtlarda, izlenen teknik yöntemleri ve algısal rolü keşfetmek ve böyle yapıtlar üzerine aydınlatıcı verilere ulaşmak için, tek renk çalışmış ve günümüzde de çalışan sanatçıların analiz edildiği ve onların kendi hakkında yaptıkları veya haklarında yapılan yorumların olduğu kaynak taraması sonucunda, araştırmanın konusuna ışık tutacak açıklayıcı bilgilere varılmıştır. Monokrom yapıtların barındırdığı bilgilerin, onların hem fiziksel varlık olma durumlarına hem de algısal derinliği olan özelliklerine gönderme yaptığı anlaşılabilir, uçları modernizme dayanan resimsel gelişimin farklı disiplinlerle bütünleşmesiyle farklı biçimlerin sergilenişinin önemi vurgulanmıştır.

Renk, 19. yüzyılın sonlarında modernizm ile birlikte, hem ruhsal olarak Romantik dönemin resimlerinde hissedilen, ruhsal bir deneyime hitap eden duygusal bir yönle hem de görsel olayların iletiminden doğan deneyimsel algısal bir yönle açığa çıkmıştır. Bu noktada, rengin, resimsel çalışmaların iki boyutlu yüzeyinde daha fazla belirmesi, tuval yüzeyinde, boş alanların ağırlığını artırmış ve özgül değerlerini önemli hale getirmiştir. Özgül kullanımına ilişkin olarak renk, izleyicinin hafızasını da nesneye bağlı pratik algıdan veyahut lokal bağlarından uzaklaştırılmış olarak insanların ortak ruhsal ve algısal duyarlılığına dayandırabilecek ilgiler barındırdığı görülmüştür. Sanatçılar tarafından, nesnel dünyanın gerçek görüntülerinden arındırılan, nesne ile kurulmuş bağlarından soyutlanan, basit biçimsel ifadelerle tuval yüzeyinin yassılığını açığa çıkaran ve de neredeyse asal değerlerine inmiş olarak sergilenen renk, izleyicinin duyarlılığında çözümlenebilen deneyimsellikte birleştirmiştirilmiştir. Böylece, bu durumun, yüzeysel yalınlığa dayandırılacak saflaştırılmış renk dağılımının algısal bir anlatım gücüne sahip, kendi başına değer olarak açığa çıkmasına zemin hazırladığı görülmüştür.

Sanattaki, biçimsel kaynaklarıyla düzenlenmiş ve plastik unsurlarının sadece kendini tanımlayan görsel bir dili oluşturması gereğini taşımış kaygılar ve değişim gösteren bilimsel dünya anlayışı doğrultusunda değişmeyen bir öz arama isteği, resim sanatının karakteristik yapısını tanımlayan iki boyutlu yüzeyin düzlemini ön plana çıkarmıştır. Bu açıdan, Kübizmle başlayıp Soyut sanatta da devam eden sanatçıların resimsel düzenlemeyi yalınlaştırma çabaları, yüzeyi merkezi bakış açısından uzaklaştırarak, çok yönlü bir görselliğe kavuşturmaya yönelmiştir. Bu arayış içinde,

resim sanatında, konudan çok biçimsel öze yönelik estetik şekillendirme yöntemleri, tuval yüzeyininin yalınlaşmasında etkili olmuştur.

20 yy'da soyut sanatla birlikte tuval yüzeyinin ifade gücü, doğa nesnelere ile ilişkili olmayan soyut geometrik basit biçimlere yönelmesi, onu salt niteliğe ulaştırma yolunda, gittikçe kendine özgü varlık durumunu ortaya çıkarabileceği bir süreci gündeme getirdiği görülmüştür. Soyut sanat resimsel yüzeyi soyutlama arayışları içinde, biçimin ve rengin salt olarak yalınlaştırıldığı süreçte, sanatçılar düşünsel ifadelerini bulmaya çalışmışlardır. Yalınlığı resimsel bir anlatımın dili olarak ele alan sanatçıların yer aldığı bu dönemde yapıt, sanatla hayatı birleştirme arzusu içinde hem sanat dışı malzeme kullanımıyla birlikte düşünülmüş hem de yapıtın mekâna yerleşimi açısından da alternatif yaklaşımlar sergilemiştir. Bununla birlikte, salt geometrik biçimler kullanılarak, tuval yüzeyinde derinlik etkisini yaratmayan bir yapıt anlayışının, yapısal karakterler taşıyan biçimsel bir tutumla statik bir yöne dayandırılması ve rengin de yalınlığına ilişkin evrensel bir algı durumuna bağlanması durumu ile izleyicinin düşünsel tepkilerini açığa çıkartması beklenmiştir.

Yalınlaşmanın resimsel yaklaşımlarının çeşitlilik gösterdiği soyut sanat süreci içinde Kasimir Malevich ve Alexander Rodchenko, tek renge indirgenmiş resimsel düzenleme yöntemleriyle, görme biçimini dönüşüme uğratan yapıtlar ortaya koymuştur. Rengin yalınlaşarak her şeyden soyutlanmış ifadesi olarak tek renkli yapıtlar, gerek Malevich'in resimselliği sıfır noktasına taşıyan anlayışı doğrultusunda, ruhsal derinliğe yaklaşmış gerekse Rodchenko'nun resmin en son biçimini ifade edecek boyuttaki saflaştırılmış, yanılısama yaratmayan bir fiziksel mevcudiyet durumunu öne çıkarmıştır. Malevich, nesnel olmayan bir tavrı gerçekleştirme yolunda, sanat yapıtının biçimini en aza indirgeme eğilimini, algılama yönünde ruhsal bir deneyimi de içerecek olan boş yüzey görünümünde aramıştır. Rodchenko'nun ise hiçbir yanılısamaya yer vermeyerek, kendinden başka hiçbir şeyi vermeyen, içeriği olamayan boş yüzeyleri, ruhsal veya derin düşünsel etkiden çok, görsel olarak doğrudan kavranarak açıklık ve netlik kazanmış yapıtın, varlık halini duyumsatacak algısal nitelikleri ile ön plana çıkmıştır. Bununla beraber, yalın bir anlatım dilini kullanarak, göz hareketlerine yaptığı etkilerle duyuusal bir duyarlılığı sağlamaya ve bunun için de sanat dışı malzeme olarak teknolojik ürünleri kullanmaya yönelmiş kinetik sanatta etkin olan sanatçıların çalışmalarında da, renkle doğrudan ve optik olarak kurulan algısal bir bağın devamı görünür hale geldiği görülmüştür.

Sanatın soyut olarak saf resimsel ilgiler araması durumu, tuvali en yalın haline indirgemiş ve bununla daha çok geometrik olarak tercih edilen resimsel formların, yanılısama yaratmayan düzlemsel iki boyutlu yüzey bütünlüğünü verebilen net bir görsel ifade diline bağlanabilmesi hedeflenmiştir. Böylelikle, yalınlaştırılmış görsel ifade gücünü, rengin salt değerleriyle birleştiren yapıtların hem teknik hem de algısal olanakları elde ettiği görülür. Bu anlamda, tek renkli yapıtların niteliğini oluşturabilecek, yapıtın hem ruhsal bir deneyime hem de kendi fiziksel varlığına dair olanı görünür kılacak duyuusal etkilerin gücü açığa çıkmıştır.

Yalınlaşmış doğrudan kavranabilen saf soyut sanat gelişimi dahilinde gerçekleşen izleyici ve yapıt arasındaki algısal bağın temelinde, insanın yabancılaşma gerçeğiyle baş başa bırakıldığı modernist bir çağın maddi dünyasından kurtaracak manevi bir arayışın önemi yatmaktadır. Yabancılaşmış bir toplum içinde ruhsal kavrayış ve gereksinim biçimlerini vurgulayan ve insanı kendi varoluşunu sorgulamaya yönelten düşünceler, yeni bir sanat görüşünün izleyicinin algısını özgürleştirmiş bir dünyayı sunan anlayışını temellendirmiştir. Bu yeni sanat anlayışı noktasında, ilk önce, yüzeyin bir eylem aracı olarak görülmesi, yüzeyi tamamen kaplayan bir resimsel bütünlüğü sağlamış ve rengi bir materyal olarak kullanarak, bu yolla izleyiciye sınırsız bir uzam etkisinin verildiği saptanmıştır. Öte yandan, araç belirliliğine ilişkin resimsel bir bütünlük arayışındaki Clement Greenberg, rengi, tuval yüzeyinin iki boyutlu yassı varlığını niteleyen olarak görerek, Renk Alanı Resmine etkide bulunmuş ve bu tavır içindeki yapıtlar da izleyiciyi optik olarak, direkt algılamaya itmiştir. Bu algılama durumunda, sınırsızlık talep eden büyük ölçülü tuvalerin izleyiciyle ve mekânla kurduğu ilişkinin geldiği önemli bir boyut da, yassılığın yalınlaşan çalışmalardaki görselliğinde gerçekleşmiştir. İçinde bulunduğu mekânın duvarını kaplayarak optik bakışın sınırlarını zorlayan büyük ölçülü yapıtın sunumu, monokrom yapıtların da belirli bir unsur haline gelmiştir.

Tuval yüzeyinin yassılığının en açık haliyle yansımasında aza indirgenen resimsel öğelerin tam bir resimsel bütünlüğünü verebilme, Michael Fried'in şekle bağlı düşüncesi ile geliştiği ve şeklin bir araç olarak renkle birlikte tek bir bütünlüğü oluşturan yönü nesnellikten arınmış bir sanat çalışmasını görünür hale getirdiği anlaşılmıştır. Rengin som ve biçimin basit olduğu resmin yalınlaştırılmış biçimsel kavrayışı, tarafsız bir görünümünü elde ettiği tekdüzeliği ve durağanlığı ortaya çıkarmıştır. Bu doğrultuda, görsel mevcudiyet sergileyen fiziksel varlık olma ya da tuval düzlüğünü resmin içene bağlayabilen unsurlara yönlendirebilmesi ile resimsel

soyutlamacı bir ilintiyi koruma durumunu kapsamış minimal tutumlar netlik kazanmıştır. Minimal yaklaşımın, özellikle Frank Stella'nın çalışmalarında resimsellik içinde görünenin olduğu gibi bütünsel algılanması boyutunda sunulması, tek renkli yapıtların algısal dönüşümünü etkilediği görülmüştür. Resimsel soyutlamadan uzaklaştığı düşünülen olarak bu dönüşümün diğer tarafında kalan Donald Judd yanılısına yaratmayan net anlatımların nesnellik etkisini güçlendirerek, yapıtın ne heykel ne resim görünümü içinde minimalist fiziksel bir mevcudiyetiyle beraber, mekânla bütünleşmiş algısal yönleri harekete geçirdiği gözlemlenmiştir. Judd'ın görüşlerinde renk, malzemesi ile birleşmiş, tekil ve masif bir algı bütünlüğünün sunumu olarak öne sürülmüştür. Bununla beraber, bütünlüğü malzemesinden gelen minimal sanat anlayışı, yapay üretim materyallerine dikkat çekmiştir. Bu anlamda, monokrom yapıtların endüstriyel üretimi kapsayan yeni malzemeler ve yeni üretim teknikleri kazanmasına neden olmuştur.

İki boyutlu resimsel düzlük olarak duvarla ilişkilendirilmeden verilmesi ilk başlarda olanaklı hale getirilen monokrom yapıtlar, minimal sanat anlayışı beraberinde gelen yapıtın kendi başına şekil olarak vurgulanması ve duvarın da zemin olarak kabul edilmesi durumundan dolayı, duvarla bağlantılarını belirginleştirmişlerdir. Minimal sanatla, monokrom yapıtın yüzeyi, üç boyutlu nesnenin yüzeyi kadar vurgulu görünen net bir tavrıla, içinde bulunduğu mekânda fiziksel varlık olma durumuna yakın olmuştur. Öte yandan, güncel sanatçıların, monokrom sanat anlayışının geldiği yön içinde, mekânın ve duvarın rolünü yenileyen ama üç boyutlu değil de, iki boyutlu dokusunu, bulunduğu mimariden alan bir yapıt tavrı sergileyen ve bunun yanında, belirli bir yere yerleştirilip sadece o yerle olan bütünlüğüyle var olan tek renkli yapıtları, monokrom sanatın gelişiminde yeni yerlerini almışlardır.

Yalın bir anlatımın birincil aracı olarak renk kullanımının gelişiminde, rengin, görsel olaylarına ilişkin artan algısal bir nitelik kazanması, onu boş bir yüzeyi sergilemek için kullanan sanatçıların gerçekleştirdikleri teknik yöntemler doğrultusunda, bu tez boyunca ulaşılan rengin kendine ait değerlerini gözün duyarlılığı içinde, deneyimsel bir süreç aracılığıyla verilisinin öneminde yatmaktadır. Her şeyden soyutlanmış, kendi türüne ait olanı vurgulamak için rengi temel seviyelerine indirgemiş monokrom yapıtlar, doğuştan gelen görsel bir duyarlılık olan yalınlık faktöründen kaynaklanmaktadır. İzleyici tepkisini harekete geçirebilen görsel uyarıcıların, tek rengin özelliklerini oluşturan aydınlık- karanlık değerleri, rengin yoğunluğuna bağlı parlaklık-

matlık yansımaları ve yüzeyde oluşan pürüzlü-pürüzsüz dokular ile renk algılamadaki bir fizyolojik sürece dikkati çektiği saptanmıştır. Bu fizyolojik süreç yönünde, teknoloji ile beraber gündeme gelen üretim malzemesi olarak ışığın kullanımı, rengin etkisini artırmaya neden olabilirken, bu süreçte ışığın, göze gelmesinde gözde bulunan algılatıcı uyarıcıları tetiklediği anlaşılabilirken, rengin fiziksel varlığı ön plana çıkmıştır. Aynı zamanda, rengin uzaysal etkisi, duyuşsal olayları meydana getirdiği derinliği ile ilgili algısal boyutunda, bir takım fizyolojik ya da psikolojik tepileri yarattığı gözlemlenerek, yüzeyin nesnelleşmesine engel teşkil ettiği anlaşılmıştır. Bu noktada derinliğin algısını gösteren transparanlık-opaklık etkisi, izleyeni görsel bir deneyime yoğunlaştırmıştır.

Algısal bağlantı içinde temel renklerin görünümüne dayandırılabilinecek ilgilerin tarihsel teorik düşünceler gelişimi süresince, her dönem değişebilen bir yön izlediğine ulaşılmıştır. Bu kapsamda, monokrom yapıtlar açık-koyu değer ya da transparanlık-opaklık etkisi ile saf bir rengin göze dayalı algısal deneyimini vurgulayarak, sonsuzluk hissi ya da ruhsal duyarlılığı sunmuştur. Renk, kalitesine bağlı görünümünün iletiminde ise içine çekebilen metalik yüzeyin oluşumuyla ilişkilendirilebileceği gibi bu oluşum, mekânı saran bir etkide de verilebilir olarak izleyeni içine alan yoğun baskıcı bir his uyandırabildiği düşünülmektedir. Bunun yanında, keyfi ve rastlantısal olmayan düzenlemelerde de rengi materyal bir halde öne çıktığı anlaşılmaktadır.

Rengin görsel gücünü açığa çıkarmanın, gestalt anlayışı içinde görülen algısal temellerle uyduğu görülmektedir. İnsan algısının doğuştan gelen bütünleyici biçim kavrayışını, dolaysız duyumsatan monokrom yapıtların renksel yüzey tercihini parlaklıktan yana kullanması, zihni uyaran belirsiz bir derinliği ile mesafe koyma durumunu ortaya çıkardığı ve aynı zamanda ganzfeld etkisinin de benzer bir belirsiz etkide bulunarak, izleyicinin görme duyasunu zorlayıcı tesirlerle bir farkındalık hissine yönelttiği anlaşılmıştır. Alansal algıda görsel gerilim yaratan şekil-zemin vurgusu, monokrom yapıtlarda duvarın zemin olarak yapıtın şekil olarak görülüşünü sergileyerek mekânda itici çekici güçlü bir birlik oluşturduğu dikkati çekmiştir. Ayrıca, yapıtların mekânla kurduğu bağlantıda denge ve birlik arayışı yüzeylerini oluşturan yalın renk özellikleriyle beraber gözlemlenmektedir. Rengin etkisi aynı zamanda biçimle de güçlenebilir özellik göstermiştir. Bu doğrultuda, yalın renk, basit biçimlerle durağanlık ya da monotonluk, statik oluşum, süreklilik içindeki birlik ve denge duyguları göstererek, kendine dair öznel niteliğini görünür hale getirmektedir.

Rengi karmaşıklığından arındırmış olarak yalın bir anlatıma daha çok açıklık kazandırmak için onu hiçlikle ya da boşlukla birleştirmiş olan monokromatik yapıtlar hiçbir gerçekliğe gönderme içermeyerek simgesel bir görselliğe yöneltilememeye hedefini taşıdığı görülür. Bu anlamda yapıtlar deneyimsel olarak görünüşleriyle elde edilen duyusal verilerin ışığında izleyicinin algısal potansiyelini açığa çıkarmaya yöneliktir. İzleyici, fiziksel uyarılar neticesi ile eğilebileceği psikolojik cevaplara yani psiko-fizik ilişkiler doğrultusunda özne ile nesne arasında kurulacak doğrudan bağlantılar kurmaya teşvik edilmiştir. Bu yönde, izleyici yalnızca rengi sunan yapıtların boşluğundan gelen fiziksel enerjileri deneyimlerken, sezgisel algısından ileri gelen düşünce gücünü zorlayıcı ve onu derin bir yoğunlaşmaya iten etkilere yol açan bir ilişkilendirilememe durumu ile karşı karşıya getirildiği anlaşılmaktadır. Bu durumu yaratan etkenin de, monokrom sanatçılar için insanın, doğuştan kaynaklandığı düşünülen sezgisel ansal duyarlılık biçimlerini ilişkilendirebileceği hiçbir görünüme yer vermemesi ile boşluğun uzamsızlığı ve zamansızlığı sergilemesinde var olduğu açıklık kazanmaktadır. Bu boşluğun, özne ile nesnenin birliğini oluşturan çıkarsız ilişkide öz bilince bağlı doğrudan saf bir seyire ya da naif bir algılamaya yol açtığı saptanmıştır. Buna bağlı olarak, tek renkli yapıtlardaki boşluğun, izleyicinin beklentilerine yanıt bulunamamayı vurgulayan ilişkisizliği, izleyicide duyuların hareketliliğini gündeme getirerek, mekânda sınırları olmayan bir görselliğin göz aracılığıyla sınırlarına ulaşmaya çalışma çabasını uyardığı belirlenmiştir.

Monokrom yapıtlar, ilişkili oldukları boşluk ile maddesel olmayan tinsel bağlar kurduğu belirsizlik etkisine dayandırılarak izleyicinin algısal süreçlerinde deneyimleyeceği düşünsel kavrayışları etkinleştirmektedir. Bununla beraber, izleyicinin zihnini uyarabilen duygusal taleplerle ortak algısal duyarlılığı harekete geçirebilme eğilimindedir. Düşünsel oluşumlara kaynaklık eden tedirginlik, sıkıntı, korku, endişe gibi duyguları, izleyicide sınırı yok edilmiş bir mekân algısı ve ton geçişleri ile transparanlık etkilerinin ve büyük boyutlu yüzey algısının yarattığı sınırsızlık-sonsuzluk deneyimini oluşturmaktadır. Sınırsızlık-sonsuzluğun estetik bir deneyim olarak kendini göstermesi ile tek renkli yapıtların izleyiciyi psikolojik mesafe durumunda düşünce süreçlerinin kendiliğinden ortaya çıkacağı bir kendini bilmenin farkındalığına taşıyabileceği görülmektedir.

Yapıtların dokunsal bir yakınlık uyandırma durumunun, ruh ve beden arasında kurulabilen paralel bir bağı harekete geçirmesinin yanında, aynı zamanda kinestetik

duyulara temas etmesi, içsel süreçlerin dışsal olayların birleşebileceği bir tanzimi vurgulamaktadır. Öte yandan, tek renkli yapıtların yoğun ruhsal atmosferini oluşturan, duyuları aşan ve materyalsiz bir uzamı içeren salt bir rengin dayandığı bir sessizlik etkisi de açığa çıkarak, bu sessizliğin etkin aktif bir zihin ile izleyiciyi materyal olmayanın içindeki özgürlüğe yönlendiren ve düşünmeye zorlayan gücünün varlığı saptanmıştır.

Bu tez kapsamında açığa çıkan boşluğu, izleyicinin deneysel duyarlılığına hitaben sergileyen monokrom yapıtlar, algılamayı anlaşılmalı ya da alışılmış sınırlarının aksine görsel olaylara ve onun talep ettiği algısal olgulara yönelterek, hem ruhsal hem de bedensel bir keşfe yol açtığı görülmektedir. Günümüzde yoğunluğu gittikçe karmaşıklaşarak artan, insanın günlük pratik algısal sürecini meşgul eden hazır verili görsel kaynaklardan uzaklaşmayı sağlayan boş görünümü ile yapıtlar, izleyeni alışılmadık yoğun bir duysal gözlemlen deneyimleyebileceği yeni düşünce yollarına çağırır niteliktedir. Böylelikle, izleyicinin algısal kapasitesini canlandırmaya, görmeyi bilindik sınırların ötesine taşımaya çalışan monokrom yapıtlarda, renk de yapıtın kendinden başka hiçbir şeyle ilişkili olmayan deneyimsel bir araç olarak duysal, ruhsal veyahut da mekânsal duyarlılıklara yönlendirebilen bir etki kaynağı olarak belirlenmiştir.

KAYNAKLAR

KİTAPLAR:

- Adcock, C. E (1990), James Turrell: The Art of Light and Space, Berkeley: University of California Press.
- Albers, J (1963), Interaction of Colors, New Haven: Yale University Pres.
- Alexandrov, V.V. and Gorsky, N. D (1991), From Humans to Computers Cognition Through Visual Perception, Singapore: World Scientific Pub. Co. He. Ltd.
- Alley, R (1981), Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art: Other Than Works by British Artists, London.
- Antmen, A.(2009), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık,
- Arıtan, A (1998), Renklerin Dünyası, İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Arnheim, R (1964), Art and Visual Perception, Berkeley and Los Angeles: University of California Press,.
- Arnheim, R (1982), The Power of the Center, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, R (2004), Visual Thinking, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, R (2009), Görsel Düşünme, (Çev.: Rahmi Ögdül), İstanbul: Metis Yayınları.
- Ashton, D (1970), Modern American Painting, New York:The New American Library.
- Assiter, A (2009), Kierkegaard, Metaphysics and Political Theory: Unfinished Selves, London: Continuum International Publishing Group.
- Atalayer F (1994), Temel Sanat Öğeleri, Eskişehir:A.Ü.Y. G.S.F.Y.
- Atkins, R (1990), Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords, New York: Abbeville Press.
- Axsom, R.H. (1987), The Prints of Ellsworth Kelly: A Catalogue Raisonné 1949-1985, New York: Hudson Hills Press.
- Aydın A. (2000), Düşünce Tarihi ve İnsan Doğası, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Ayer .J A. vd. (1984), Algılama Duyma Bilme, (çev: Vehbi Hacıkadiroğlu), İstanbul: Metis Yayınları.
- Baymur, F. (1994), Genel Psikoloji, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Becer, E. (1997) İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara: Dost Kitabevi.

- Berger, J. (2009), Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar, (çev: Bülent S.), İstanbul: Metis Yayınları,.
- Bernstein, J. M. (2006), Against Voluptuous Bodies: Late Modernism and The Meaning of Painting, California: Stanford University Press.
- Bersani, L. & Dutoit, U. (2006), Fakir Sanat / Beckett, Rothko, Resnais, (Çev.: Suat Kemal Angı), Ankara: Dost Kitabevi.
- Bigalı, Ş.(1999), Resim Sanatı, İstanbul:Türkiye İş Bankası Yayınları,.
- Bilge, F. (2006), Gestalt İnsancıl Yaklaşımda Öğrenme, Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi, Ankara: Pegem Yayıncılık,.
- Bois, Y-A. (1991), Ad Reinhardt, Rizzoli Press, New York.
- Bois, Y-A., Cowart, J. and Pacquement, A. (1992), Ellsworth Kelly : The Years in France, 1948-1954, Washington: National Gallery of Art,.
- Bolla, P. (2006), Sanat ve Estetik, (Çev: Kubilay Koş), İstanbul: Ayrıntı Yayınları,.
- Bozkurt, N. (2000), Sanat ve Estetik Kuramları, Bursa: Asa Kitabevi.
- Braham, W.W. (2002), Modern Color/Modern Architecture, Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Bru, S. et al. (2009), Europa! Europa?: The Avant-Garde, Modernism and The Fate of a Continent, Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.
- Budak, S. (2009), Psikoloji Sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Burke, E. (2009), On Taste on the Sublime and Beautiful, Reflections on the French Revolution & A Letter to a Noble Lord: The Five Foot Shelf of Classics, New York: Cosimo.
- Buroker, J.V. (2006), Kant's Critique of Pure Reason: An Introduction, Cambridge: Cambridge University Press.
- Butterfield, J. (1993), The Art of Light + Space, New York: Abbeville Press.
- Cage, J. (1961), Silence, Middletown: Wesleyan University Press.
- Cevizci, A. (2000), Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Claudon, F. (1999), Romantizm: Sanat Ansiklopedisi, (Çev: İnce, Ö. ve Usmanbaş, İ.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Coleman, F.X.J. (1974), The Harmony of Reason: A Study of Kant's Aesthetics, London: University of Pittsburgh Press.
- Colpitt, F. (1993), Minimal Art: The Critical Perspective, Seattle: University of Washington Press.

- Corso, J.F. (1967), The Experimental Psychology of Sensory Behavior, New York: Holt Rinehart and Winston.
- Cüceloğlu, D.(2006), İnsan ve Davranışı, İstanbul: Remzi kitapevi.
- Çelik, H. (1994) Resim Sanatında Metafizik, İstanbul: Troya Yayıncılık.
- Danto, A.C. (2010), Sanatın Sonundan Sonra, (Çev: Z. Demirsü), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- De Duve, T. (1996), Kant After Duchamp, Massachusetts: The MIT Press.
- De Kooning, E. (1993), The Spirit of Abstract Expressionism: Selected Writings, George Braziller, New York.
- Dember, W. N. and Warm, J. (1979) Psychology of Perception, New York: Holt Rinehart and Winston,
- Der Marck, V. and Crispolti E. (1974), Lucio Fontana, Vol 1, La Conaissances, Brussels.
- Derman, İ. (1991), Fotoğraf ve Gerçekçilik, İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Divanlıoğlu, H.D.(1997), Tasar'ın Öge ve İlkeleri, İstanbul: Birsen Yayınları.
- Doesburg, T.V. (1968), Principles of Neo-Plastic Art, London: Percy Lund, Humpries & Co Ltd,.
- Dorn M. C. (1999), Mind in Art, London: LEA Publishers.
- Eisenstein, S.(1995), Film Duyumu, (Çev: Nijat Özün), İstanbul: Payel Yayın.
- Erinç, S. M. (2004), Sanat Psikolojisine Giriş, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Erkul V. (1996), Sanat ve İnsan İstanbul: Timaş Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (1995), Resmi Yorumlarken, Bursa: Ezgi Kitabevi Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2003), Resim Sanatı Sözlüğü, İstanbul: Öke Yayınevi.
- Ersoy, A. (2004) 500 Türk Sanatçısı: Plastik Sanatlar, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Evans R. M. (1970) An Introduction to Color, First Edition, New York: John Wiley & Sons Inc.
- Fancher, R. E. (1990), Ruhbilimin Öncüleri, (Çev.: Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınları.
- Fischer, E. (2003), Sanatın Gerekliliği, 9. basım. İstanbul: Payel Yayınları,.
- Fried, M. (1998), Art and Objecthood: essays and reviews, London: University of Chicago Pres.
- Fromm, E. (1979), Psikanaliz ve Zen Budizm, (Çev: İ. Güngören), İstanbul: Met/Er Matbaası.

- Foster, H. et al. (2004), Art Since 1900: Modernism, Anti modernism, Postmodernism, London: Thames and Hudson.
- Foster, H. (2009), Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılım Sonunda Avangard, (Çev.: Esin Hoşsucu) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, J. T. (2011), Monet: Colour in Impressionism, The United Kingdom: James Taylor Foster.
- Fraser, T. and Banks, A. (2004), Designer's Color Manual: The Complete Guide to Color Theory and Application, Cambridge: The Ilex Press Limited.
- Gage, J.(1999), Color and Meaning: Art Science and Symbolism, London: Thames and Hudson Ltd.
- Gasche, R (2003), The Idea of Form: Rethinking Kant's Aesthetics, Stanford: Stanford University Press.
- Genç, A., Sipahioğlu A (1990), Görsel Algılama, İzmir: Sergi Yayınları,.
- Germaner, S.(1997), 1960 Sonrası Sanat, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Giderer, H.E. (2003), Resmin Sonu, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Glazebrook, R. (2002), Physical Optics: Textbooks of Science, Palm Springs,California: Wexford College Press,
- Goethe, J. W. (1998), Goethe's Way of Science, Edited by D. Seamon- A. Zajonc, New York: State University of New York Press,
- Goethe, J. W. (1980), Naturwissenschaftliche Schriften, Lebzig, Insel Verlag n.d. cilt. 2 (Goethe's theory of colors, Londra, Murray)
- Gombrich, E. H. (1999), Sanatın Öyküsü. (Çev: Erol E. ve Ömer E.), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1992), Sanat ve Yanılsama. (Çev: Ahmet Cemal), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Gökaydın, N. (2002), Temel Sanat Eğitimi, Ankara: Meb Yayınları.
- Grimley, C. and Mimi L. (2007), Color, Space and Style: All The Details Interior Designers Need to Know But can Never Find, Beverly, Mass: Rockport Publishers,
- Guilbaut, S. (2009), New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı, (Çev: Elif Göktepe) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Güngör, H. İ. (1983), Temel Tasar, İstanbul: AFA Matbaacılık,.
- Gürer, L. (1970) Temel Dizayn'da Görsel Algı, İstanbul: İTÜ Teknik Okulu Yayınları.

- Gürsoy, K. (2007), Maurice Merleau Ponty'de Algı Problemine Giriş, Ankara: Lotus Yayınevi.
- Halliwell, S. (1998), Aristotle's Poetics, Chicago: The University of Chicago Press.
- Hançerlioğlu, O. (1993), Ruhbilim Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hançerlioğlu, O. (2002), Felsefe Sözlüğü İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hançerlioğlu, O. (2008), Felsefe Sözlüğü İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Harrison, C., and Wood, P. (1992), Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas, Massachusetts: Blackwell Publishing.
- Hayward, G. (2008), Art and Gardener: Fine Painting as Inspiration for Garden Design, Utah: Gibbs Smith Publisher.
- Hollinger, R. (2005), Postmodernizm ve Sosyal Bilimler: Tematik Bir Yaklaşım, (Çev. Ahmet Cevizci), İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Holtzschue, L.(2009), Rengi Anlamak, (Çev: Fuat Akdenizli), İzmir: Duvar Yayınları.
- Hope, A. and Margaret W. (1990) The Color Compendium, New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- Hudson, S.P. (2009), Robert Ryman: Used Paint, Cambridge: MIT Press.
- Isaacson, J. (1969), Manet and Spain: Prints and Drawings: an Exhibition, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Itten, J. (1960), The Art of Color, (Translated by Ernst Van Haagen), New York: Van Nostrand Reinhold.
- İpşiroğlu, N. ve M. (1993), Sanatta Devrim, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- İpşiroğlu, N. (2000), Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri: I Resim, İstanbul: Papirus Yayınları.
- Jaynes J. (1973), The problem of animate motion inthe seventeenth Century Historical conceptions of physhology, New York: Sullivan.
- Judd, D.B. et al. (1975), Color in Business, Science and Industry, (3rd edition), Wiley Inter Science
- Kagan S. M. (2008), Estetik ve Felsefe Notları, (çev: Aziz Çalışlar), İzmir: Karakalem Kitapevi,
- Kahraman, H. B.(2005), Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri..., İstanbul: Agora Kitaplığı,
- Kalınkara, V. (2006), Tasarım ve Dekorasyon, Ankara: Gazi Kitabevi.
- Kandinsky, V. (2009), Sanatta Zihinsellik Üstüne, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Kant I. (1993) Arı Usun Eleştirisi (Çev. Aziz Yıldırım), İstanbul: İdea Yayıncılık.
- Kant I. (2006), Yargı Yetisinin Eleştirisi, (Çev. Aziz Yıldırım), İstanbul: İdea Yayıncılık.
- Kant I. (2010), Critique of Judgement, (Trans by J.H. Bernard), Digireads.com Publishing
- Kant I. (1998) Critique of Pure Reason, (Ed and Trans by P. Guyer and A.W. Wood), Cambridge: Cambridge University Press.
- Katz, D. (2002), The World of Color, London: Routledge,
- Keswick, M. (2003), The Chinese garden: history, art and architecture, Frances Lincoln Ltd.
- Kılıç, L. (2000), Görüntü Estetiği, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Klee, P. (2006), Çağdaş Sanat Kuramı, (Çev: Mehmet Dünder), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Klein, Y. (2002), Chelsea Otel Manifestosu 1961, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Kotz, M. L. (1990), Rauschenberg: Art and Life, New York: Harry N. Abrams,
- Krausse, A. C. (2005), Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, Literatür Yayıncılık.
- Lecture H. (1941), The Color Theories of Goethe and Newton in the Light of Modern Physics, German; Hungarian Club of Spiritual Cooperation published.
- Le Clair C. (1991), Color in Comtemporary Painting New York: Watson- Guptill Publications.
- Lektorsky, V, (1992), Özne Nesne Bilgi, (Çev: Şükrü Alpaut) İstanbul: Akış Yayınları
- Lippard, L. R. (1983), Overlay: Contemporary Art and Art of Prehistory New York: The New Press,
- Little, S.(2006), İzmler-Sanatı Anlamak, (Çev: Derya N. Özer) İstanbul: Yapı Yayın.
- Lowry, B. (1972) Sanatı Görmek. (Çev: Necla Yurtsever, Zahir Güvenli), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları,
- Lynton, N. (1991), Modern Sanatın Öyküsü, (Çev. Çapan C. , Öziş S.), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Lyons W. (1980), Emotion Cambridge: Cambridge University Pres.
- Mackie, A. (1989), Art/Talk: Theory and Practice in Abstract Expressionism, New York: Columbia University Press.

- Maltzahn, H. (1940), Philipp Otto Runge's Briefwechsel mit Goethe, Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft,.
- May, R. (1987), Yaratma Cesareti, İstanbul: Metis Yayınları.
- Marie A. B. , S. (1997), Visual İnteligençe, New York: State Un. of Newyork Pres,.
- Meggs, P.B. (1983), A History of Graphic Design, New York: Van Nostrand Reinhold Company,
- McEvilley, T. (1993), The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era, Cambridge University Press
- McEvilley, T. and Denson, R. (1996), .Capacity: History, The World, and The Self in Contemporary Art and Criticism, Amsterdam: G + B Arts International,
- Mengüşoğlu T. (1998), Felsefeye Giriş, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Metropolitan Museum of Art (MMA) Bulletin, (1970), Vol. 29, New York, October
- Morgan, C. T. (1965), Physiological Psychology, 3rd Revised Edition, McGraw-Hill Inc.
- Morgenbesser S. and Dewey J. (1977), Dewey and his critics: essays from the Journal of Philosophy, Lancaster: Lancaster Press.
- Morose, R. (2007), The Mind of Consciousness, Australia: Ocean View Publications.
- Moszynska, A. (1993), Abstract Art London: Thames and Hudson Ltd.
- Museum of Modern Art. (1999); MoMA Highlights, New York: The Museum of Modern Art.
- National Collection of Fine Arts (1976), Rauschenberg, City of Washington: Smithsonian Institution Press,
- Newman, B. (1990), Selected Writings and Interviews, (Berkeley) University of California,
- Nodelman, S. (1997), The Rothko Chapel Paintings: Origins, Structure, Meaning, Austin: University of Texas Press.
- O'Doherty, B. (2010), Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi, (Çev: Ahu Antmen) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Orhon, M. (2001), Mübin Orhon, İstanbul: Milli Reasürans Sanat Galerisi,
- Osborne, H. (1988), The Oxford Companion to Twentieth-Century Art, Oxford [Oxfordshire], New York: Oxford University Press.
- Osborne, R. (2004), Color Influencing Form: A Color Course Book, USA: Universal Publishers.
- Özakkaş, T. (2008), Bütüncül Psikoterapi, İstanbul: Litera Yayıncılık,

- Özarpınar Y. (2000), Psikolojinin Kavramsal Yapısı, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Penrose R.(1999), The Emperor's New Mind: Concerning Computers, Minds, and the Laws of Physics, Oxford: Oxford University Press.
- Piaget, J. (2007), Yapısalcılık, (Çev: Ayşe Ş. Okyayuz Yener), İstanbul: Doruk Yayıncılık,
- Ponty M. M. (1964), The Primacy of Perception, ed. J. M. Edie, Evanston: III.: Northwestern University Press.
- Ponty M. M. (1968), The Visible and The Invisible, ed. C. Lefort, Trans: A. Lingin, III.: Evanston: Northwestern University Press.
- Ponty M. M.(1994), Phenomenologie de la Perception, Paris: Gallimard.
- Ponty M. M. (2006), Göz ve Tin, (Çev: Ahmet Soysal) İstanbul: Metis Yayınları,
- Rand A.(2003), İhtiyacımız Olan Felsefe, (Çev: Nejdet Kandemir), İstanbul: Plato Film Yayın.
- Ruhrberg, K. et al. (2000), Art of the 20th century, Part 1, Köln: Taschen GmbH,
- Searle, J.(1996), Akıllar, Beyinler ve Bilim, İstanbul: Say Yayınları.
- Serullaz, M.(1991), Empresyonizm: Sanat Ansiklopedisi, (Çev: Devrim Erbil) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Seylan, A.(2005), Temel Tasarım, Samsun: Dağdelen Basın Yayın Ltd. Şti.
- Shapiro, D and Shapiro C. (1990), Abstract Expressionism: A Critical Reader, Cambridge: Cambridge University Pres.
- Shiner, L. (2010) Sanatın İcadı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Smith, E. L. ve King, L. (2004) 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar, (Çev: Ebru Kılıç ve diğterleri) İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Solomon, R.C. and Calhoun, C. (1984), What Is An Emotion?: Classical Readings in Philosophical Psychology, New York and Oxford: Oxford University Press.
- Sontag, S.(1998), Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş, İstanbul: Metis Yayınları.
- Soykan, Ö. N. (2006), Kuram-eylem birliğı olarak sanat, İstanbul: MVT Yayıncılık.
- Sönmez, N.(2006), Sanat Hayatı İçerir Mi?, İstanbul, YKY.
- Sözen, M.(2003), Sinemada Renk: Sembolik Anlamlar, Ankara: Detay Yayıncılık.
- Spence, D. (2001), Gauguin: Cennete Bakış, İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Spivey, N.(2005), How Art Made the World, London: BBC Books.
- Steiner R. (1987), Teozofi (Çev. Ayşe Domeniconi) Say yayınları.
- Storr, R.(1993), Robert Ryman, London: Tate Gallery.

- Taylor J.G. (1999), The Race for Consciousness, Cambridge: MIT Press.
- Teker, U. (2003), Grafik Tasarım ve Reklam, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Temizsoylu, N. (1987), Renk ve Resimde Kullanımı, İstanbul.
- Thilly, F. (2002), Çağdaş Felsefe, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Townsend D. (2002), Estetiğe Giriş (Çev: Sabri Büyükdüvenci) Ankara: İmge Kitapevi.
- Tunalı, İ. (1992), Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2002), Sanat Ontolojisi, İstanbul: İnkılâp kitapevi.
- Turan, A. (1993), Sanat Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turanî, A. (1999), Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Weber, P. J.(1994), Sanat Psikolojisi, Ankara: Karşı Yayınları.
- Weitemeier, H. (1995), Yves Klein 1928-1962: International Klein Blue, Köln: Benedikt Taschen.
- Weschler, L.(1982), Seeing is Forgetting The Name of the Thing One Sees: A Life of Contemporary Artist Robert Irwin, Berkeley: University of California Press.
- Wetlaufer, A. (2003), In the Mind's Eye: The Visual Impulse in Diderot, Baudelaire and Ruskin, Amsterdam/New York: Rodopi.
- Wilkin, K. and Belz, C. (2007), Color As Field: American Painting, 1950-1975, New York: American Federation of Arts.
- Wong, W.; Principles of Color Design, Von Nostrand Reinhold Co., New York 1997.
- Worringer W, (1971), Soyutlama ve Özdeşleyim, (Çev: İsmail Tunalı), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Yılmaz, M. (2005), Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Zelanski, P. (1984), Design Principles And Problems, New York: Rinehart and Winston
- Zizek, S. (2009), Matrix ya da Sapkınlığın İki Yüzü, İstanbul: Encore Yayınları.

MAKALELER:

- Agee, W. C. (2000). "Donald Judd and the Endless Possibilities of Color", Donald Judd Colorist, Ed. by Dietmar Elger, Hatje Cantz Publishers, Bonn (Germany) p. 33-52.

- Alagöz, B.B.(2010). “Sanat Tarahine Yön Vermiş Sanatçıların Yaşamlarından Kesitler (4): Henri Matisse”, Artist Modern, Sayı 13, Mart s. 50-55.
- Alloway, L. (1995). “Systematic Painting”, Minimal Art: A Critical Anthology, Ed. by Gregory Battcock, University of California Press, Berkeley
- Alpan, G. (2008). “Görsel Okuryazarlık ve Öğretim Teknolojisi”, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt:V, Sayı:II, Aralık, 74-102.
- Altuğ T. (2008). Hegel Estetiğinde Sanat ve Sanat Biçimleri Hegel, Baykuş Felsefe Yazıları Dergisi sayı 2 Alef Yayınevi İstanbul
- Anlı Ö. (2008). Hegelin Emprizm Eleştirisi Hegel, Baykuş Felsefe Yazıları Dergisi sayı 2 Alef Yayınevi İstanbul
- Arıcan, M. (2009). “Piet Mondrian’ının Tuvallerinde Beyaz Lale ve Karenin Doğuşu”, Antik Dekor Dergisi, Sayı 113, s. 80–88.
- Bell, C. (1996). “At Play with Vision: Ellsworth Kelly’s “Line, Form and Color”, Ellsworth Kelly: A Retrospective, Ed. by D. Waldman, Guggenheim Museum Publications, New York
- Bernstein, R.(1996). “Ellsworth Kelly’s Multipanel Paintings”, Ellsworth Kelly: A Retrospective, Ed. by D. Waldman, Guggenheim Museum Publications, New York
- Burtek, Z.(2010). “Cezanne Ne Düşünmüştü?”, Artist Modern, Sayı 12, Şubat, s. 54-55.
- Burtek, Z. (2010a). “Beyaz Üzerine Beyaz: Beyaz ve Özgürlük”, Artist Modern, Sayı 15, Mayıs, s. 50–51.
- Burtek, Z. (2011) “Naturalizm ve Empresyonizm”, Artist Modern, Sayı 23, Nisan-Mayıs.
- Cabane, P. (1997). “Hard Edge” Modernizmin Serüveni, (Haz. E. Batur), YKY, İstanbul
- Came, D.(2009). “Disinterestedness and Objectivity”, European Journal of Philosophy, 17:1, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, UK and Malden, USA, , pp. 91–100.
- Canbulat, M. T. (2009). “Resimsel Derinlik Algılama İpucu Olarak Yansıma”, Türk Psikolojisi Bülteni, C. 14, S. 42, Aralık, s. 48-57.
- Crispolti, E. (1999). “On the Creative Adventure of Lucio Fontana”, Fontana, Ed. by Enrico Crispolti, Charta, Milan
- Crowell, S. (2011). “Phenomenology and Aesthetics; or, Why Art Matters”, Art and Phenomenology, (ed. by Parry, J.), Routledge, Oxon
- Çalıköğlü, L. (1999). “Tuvalin Yassılığında Işığın Rengi”, Adam Sanat, Sayı 169, Aralık, s. 52-55.

- Çoker, A. (1991). “Plastik Malzemeyle Dönüşüm” Hürriyet Gösteri, Sayı 132, Kasım, s. 50-51.
- De Menil, D.(1989). “Preface”, The Rothko Chapel: An Act of Faith, Ed. by Susan J. Barness et al., University of Texas Press, Austin
- Direk, Z. (2003). “Giriş”, Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler (Haz. Zeynep Direk), Metis Yayınevi, İstanbul.
- Doyran, Y. (2005). “Rengin Işığı ve İçten Dışa Tinsellik”, Sır-Zaman: Türkiye ve Kore’den Sanat, Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi, 14-31 Ekim.
- Elger, D. (2000). “Introduction (to Don. Judd, Colorist)”, Donald Judd Colorist, Ed. by Dietmar Elger, Hatje Cantz Publishers, Bonn (Germany), p. 11–32.
- Elgün, T. (1996). “Bir Akım Olarak Minimalizm” Adam Sanat, Sayı 126, Mayıs, s. 52-59.
- Emre, G.(2009). “Klee: Düşlerin Yalvacı”, Sanat Dünyamız, Sayı 110, Bahar s. 28-31.
- Ergüven, M. (1993). “Kandinsky ile Resme Yolculuk”, Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 11, Kasım/Aralık
- Ergüven, M. (1992). Resimde Renk Üzerine, Türkiye’de Sanat Dergisi, S: 92, , 54–70.
- Eroğlu, Ö. (1998). “Minimal art (Minimalizm)”, Yapı Dergisi, Sayı 199, Haziran, s. 121–125.
- Franz L.V.M. (2007). “Bilinçdışı ve Bilimler”, İnsan ve sembolleri Ed.by G.C.Jung (Çev: Ali Nihat Babaoğlu) Okuyan Us Yayın, İstanbul
- Gage, J.(2004). “Renk ve Kültür” (Çev.: İdil Eser), Sanat Dünyamız Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 211-221.
- Goetz, J.(2000). “Endüstriyel Biçimin Efsanesi: Bauhaus”, P Dergisi, Sayı 16, İstanbul, Kış, s. 128-145.
- Goldman, R.(2001) “Düşünme ve Dine Tatbiki”, (Çev: S. Akyürek), E.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 11, , S. 419-448.
- Gökçe, N.(2005) “Albers ve Mirası”, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 18, Ocak, s. 259-267.
- Greenberg, C. (1993) “After Abstract Expressionism”, The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance, 1957-1969, by C. Greenberg and J. O’Brain, University of Chicago Press, London.
- Greenberg, C. (1995) “Recentness of Sculpture”, Minimal Art: A Critical Anthology, Ed. by Battcock, G., University of California Press, Los Angeles.

- Greenberg, C. (1997) "Modernist Resim", Modernizmin Serüveni, (Haz. E. Batur), YKY, İstanbul, s. 356–362.
- Gökıaran E. (2003). "Başkası ve Aşkınlık", Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler (Haz. Zeynep Direk), Metis Yayınevi, İstanbul
- Hall, E. T. (1972) "Art, Space and Human Experience", Arts of Environment, Edited by G. Kepes, George Braziller, New York, s. 52-59.
- Harrison, C. (2010). Modernizm nedir? Artist Modern, sayı 113, Ekims. 34-39
- Herbert, L.M. (1998). "Spirit and Light and the Immenisty Within", James Turell: Spirit and Light, Contemporary Arts Museum, Houston
- Hume, A. B. (2006). "Two Bauhaus Histories", Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World, Ed. by A. B. Hume, Tate Publishing, London.
- Ivanova, K, P. L. Stanchev and Boyan Dimitrov. (2008). "Analysis of The Distributions of Color Characteristics In Art Painting Images" Serdica Journal Computing, N. 2, p. 101–126.
- Judd, D. (2000). "Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular", Donald Judd Colorist, Ed. by Dietmar Elger, Hatje Cantz Publishers, Bonn (Germany), p. 79-116.
- Judd, D. (2003). "Specific Objects", Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas, Ed. by C. Harrison and P. Wood, Blackwell Publishing, Oxford
- Kahn, D. (1997) "John Cage: Silence and Silencing", The Musical Quarterly, Vol 81, No 4, , s. 556-598.
- Kahvecioğlu, H. (2008). "Mekanın Üreticisi veya Tüketicisi olarak Zaman" Zaman-Mekan (Haz. Şentüter A. ve diğerleri;)Yem yayıncılık, İstanbul
- Kaplanoğlu, L. (2008). "Cezanne: Alman İdealist Felsefesi, Bilimsel Gelişmeler ve Kübizm", Artist Modern, Sayı 8, Eylül, s. 94-98.
- Kaplanoğlu, L. (2009a). "Kübizm, Fütürizm ve Dada", Artist Modern, Sayı 8, Eylül, s. 52–57.
- Kaplanoğlu, L.(2009b). "Bilim Sanat İlişkisi", Artist Modern, Sayı 7, Temmuz-Ağustos s. 50–55.
- Kelsey, A.(2005) "The Color of Transcendence", Anamesa: An Interdisciplinary Journal, Vol. 3, Is. 2, Fall, p. 3–14.
- Kertess, K. (1993). "The Architecture of Perception", Robert Irwin, Ed by Robert Irwin and Russell Ferguson, Museum of Contemporary Art, Los Angeles

- Koç, E. (2006). "Sürekli Arayışın İzleri; Server Demirtaş ile Sath-ı Müdafaa Sergisi Hakkında", Rh+ Sanart, Sayı 30, Haziran, s. 76-79.
- Kosoi, N. (2005). "Nothingness Made Visible: The Case of Rothko's Paintings", Art Journal, Vol. 64, Summer, s. 21-31.
- Kramer, H.(1970). "Renk ve Geometri olarak Soyut Sanat", Ankara Sanat, Sayı 54, Ankara, Ekim, s. 7.
- Kuehni, R.G. (2002) "The Early Development of the Munsell System", Color Research and Application, , s. 20-27.
- Kuspit, D. (1987) "Concerning the Spiritual in Contemporary Art", The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985, Organized by Maurice Tuchman et al, Abbeville Press Publishers, New York, s. 313-324.
- Lyotard, J.F. (1989). "Newman: The Instant" The Lyotard Reader, (Ed by A. Benjamin), Basil Blackwell, Oxford.
- Matisse, H. (2003). "Notes of a Painter", Art in Theory: 1900-2000, Edited by Harrison, Charles and Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford, s. 71-75.
- Molesworth, H. (2002). "Before Bed" (1993), Robert Rauschenberg (October Files), Ed. By Branden W. Joseph, The MIT Press, New York, s. 75-93.
- Morriss-Kay, G. M. (2009). "The Evolution of Human Artistic Creativity", Journal of Autonomy, V. 216, pp. 158-176.
- Nalbantoğlu. Ü. H. (2008). "Nedir Mekan Dedikleri", Zaman- Mekan (Haz. Şentüter A. vd.)Yem yayıncılık, İstanbul.
- Nakov, A. (2000). "Siyah Kare: Düzlemin Araçsal Kavram Düzeyinde Olumlanması", Sanat Dünyamız, Sayı 76, Yaz, s. 172-191.
- Ozenfant, A. (2004). "Görünüş Sanatlarının Disiplini" (çev. Mine Haydaroğlu), Sanat Dünyamız, S: 92, s. 171-183.
- Öktem, Ü. (2005). "Fenomenoloji ve Edmund Husserl'de Apaçıklık (Evidenz) Problemi", Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 45,1, s. 27-55.
- Öndin, N. (2008). "Nesnenin Çözünürlüğü: Kandinsky-Mondrian ve Kırmızı", Sanat Dünyamız, S. 106, Bahar, s. 104-113.
- Putnam H. (1987). "Is there still anything to say about reality and truth" The Many Faces of Realism, Open Court la Sale, Illinois,
- Ratcliff, C. (1996) "Ellsworth Kelly's Curves", Ellsworth Kelly: A Retrospective, Ed. by D. Waldman, Guggenheim Museum Publications, New York.

- Rolfe J.G. (1993). “Expression: Lines, Dots, Discs; Light” Robert Irwin, Ed by Robert Irwin and Russell Ferguson, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
- Rose, B. (1987). “Interview with Robert Rauschenberg”, Rauschenberg, Vintage, New York
- Rosenberg, H.(1998). “Tuvalin İçine Girmek”, Sanat Dünyamız, Sayı 67, , s. 86-89.
- Rosenthal, N. (1976). The Blue World of Yves Klein, Doctoral Dissertation, Harvard University (Published Dissertation)
- Savaşçın, Z. (2003). “Algısal İnanç”, Dünyanın Teni (Haz. Zeynep Direk) Metis Yayınevi, İstanbul.
- Sezer, S.(2009). “Wassily Kandinsky: Figüratiften Soyuta”, Antik Dekor Dergisi, S. 111, s. 102-111.
- Shlain, L. (2004). “Sanatçı-Bilim Adamı / Mistik-Fizikçi”, Sanat Dünyamız, S. 90, Kış, s. 113-123.
- Riley, B. (2008). “Ressam için Renk”, Sanat Dünyamız, S. 106, Bahar, s. 163-181.
- Soykan Ö.N. (2008). “Uzam Bellek Bağlantısı Açısından Mimarlığa Bir Bakış”, (Haz. Şentüter A. ve diğerleri), Zaman –Mekan, Yem yayıncılık, İstanbul
- Şahin C.G. (2003). “Cogito”, Dünyanın Teni (Haz. Zeynep Direk) Metis Yayınevi, İstanbul
- Tuchman M. (1987). “Hidden Meanings in Abstract Art”, The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985, Organized by Maurice Tuchman et al, Abbeville Press Publishers, New York
- Tuchman, P. (1971). “An Interview with Robert Ryman”, Artforum 9, no. 9, May
- Tufan , İ. (2002). “Renklerin Düşündürdükleri”, Bilim ve Teknik Dergisi, Sayı 420, s. 70-72.
- Uçar, M. (2008). “Evrik evren” Hegel, Baykuş Felsefe Yazıları Dergisi, sayı 2, Alef Yayınevi, İstanbul
- Ünver, R. (1985). Yapıların İçinde Işık-Renk İlişkisi, Yapı Fiziği Yayınları, İstanbul Y.Ü.
- Vickery, J.; (2000). “Dış Dünya ve Nesnelere Kurtuluş: Soyut Sanat”, (Çev: Kafaoğlu-Büke, A.), P Sanat Kültür Antika, Sayı 16, İstanbul, s. 168-184.
- Vogt, S. (2007). “Graubner’da Renkler”, Artist Actual, Sayı 4, Ekim, s. 8-11.
- Weber, F.N. (1988). “The Artist as Alchemist”, Josef Albers:A Retrospective, The Solomon R. Guggenheim Foundation and Harry N. Abrams, New York

- Wisser, R. (1991). “Martin Heidegger’in Dörtlü Sorgulaması ‘Metafizik Nedir’le Öncü-Olana Bakmak”, Metafizik Nedir, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, Ankara
- Wright, W. (2010). “Jackson Pollock ile Söyleşi”, Artist Modern, Sayı 19, Ekim, s. 40-47.
- Yazıcı, A. (2007). William James’in Descartes’ın Duygu Kuramına Eleştirisi”, Ankara Üniversitesi DTC Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi, Cilt 18, s. 33-50.
- Yard, S. (1993). “Deep Time”, Robert Irwin, Ed. by Robert Irwin and Russell Ferguson, Museum of Contemporary Art, Los Angeles
- Yılmaz A.E.(2009). “Bilim Sanat ve Felsefe”, Bilim ve Teknik Dergisi, Sayı 504, s. 79-83.
- Yüksel, R. (2002). “Plastik Sanatlar ve Algıda Yanılsama”, Anadolu Sanat Dergisi, Sayı 12, Eskişehir, s. 176-195.
- Zelevansky, L. (1999). “Ad Reinhardt and the Younger Artists of the 1960s”, American Art of 1960s, Ed. by J. Elderfield, The Museum of Modern Art, New York
- Zengin N. (2003). “Görülmeeni Görmek Et Kavramı Üzerine”, Dünyanın Teni (Haz. Zeynep Direk) Metis Yayınevi, İstanbul

İNTERNET KAYNAKLARI:

- Turner, W.; 1960, “Philosophy of Immanuel Kant”, In The Catholic Encyclopedia. New York, Robert Appleton Company,
(<http://www.newadvent.org/cathen/08603a.htm>), 15 Ağustos 2011.
- Aydın, M.S.; “Filozofların Dünyası ve Din”,
(<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/731/9299.pdf>), 13 Nisan 2010.
- Akkın, C.; “Gözün Anatomisi ve Görme Fizyolojisi”,
(<http://med.ege.edu.tr/~ophthal/anatomi.html>), 1 Eylül 2009.
- UNESCO, 1999, “Drakensberg (South Africa) No 985”,
(http://whc.unesco.org/archive/advisory_body_evaluation/985.pdf), 11 Mart 2010.
- Erder, F.; “Görsel Deneyim: Biçim/Örüntü Algısı”,
(www.baskent.edu.tr/~gstmf/duyuru/gorseldeneyim.doc), 2 Nisan 2009.
- Ibrahim, M. and Krawczyk, R.; 2006, “Generating Fractals Based on Spatial Organizations”, Computer Graphics & Geometry Internet – Journal, Vol 8, No. 2,
(<http://www.cgg-journal.com/2006-2/02.htm>), 5 Ocak 2010.

- Ryan, A. M.; 2008, “Chapter 1: Spacetime: The Void”,
(<http://www.thelawofphysics.com/table-ofcontents/the-void>), 2 Mart 2010.
- Kuehni, R.G.; 2008, “Philipp Otto Runge’s Color Sphere”
(www.rolfkuehni.com/files/Download/RungeBook.pdf), 14 Ekim 2010.
- Frühauf, July 2010, “‘The Morning’: By Phillip Otto Runge”
(http://epoch-archive.com/a1/en/us/sfo/2010/07-Jul/01/B2_20100701_NoCA-US.pdf),
14 Ekim 2010.
- Özbudak ve diğ erleri, Ocak 2010, “İç Mekan Aydınlatmasında Renk ve Aydınlatma Sistemi İlişkisi”,
(http://www.emo.org.tr/ekler/0db17c6772e2a26_ek.pdf), 11 Şubat 2011.
- Yardımlı, A.; 2006–8, “Modernizm”,
(http://www.ideayayinevi.com/noesis/Modernlik/Modernizm_01.htm), 2 Mayıs 2010.
- Kuspit, D.; 2003, Vol. 2, No. 2, “Reconsidering the Spiritual in Art”,
(http://www.blackbird.vcu.edu/v2n1/gallery/kuspit_d/reconsidering_text.htm),
5 Haziran 2010.
- Zararsızoğ lu, M.; İstanbul, 2008–2009, “Modern Psikolojiden Sistem Dizimlerine Uzanan Yol”,
(http://www.tsde.org/docs/modern_psikolojiden_sistem_dizimlerine_uzanan_yol.pdf),
13 Şubat 2011.
- Glueck, G.; September 06, 2002, “Art Review; No Message, No Story: The Color's About Color”
(<http://www.nytimes.com/2002/09/06/arts/art-review-no-message-no-story-the-color-s-about-color.html?pagewanted=3&src=pm>), 26 Kasım 2010.
- Ünsal M.; “Minimalist Art vs. Modernist Sensibility: A Close Reading of Michael Fried’s “Art and Objecthood”,
(<http://www.artandeducation.net/paper/minimalist-art-vs-modernist-sensibility-a-close-reading-of-michael-fried%E2%80%99s-%E2%80%9CART-and-objecthood%E2%80%9D/>), 5 Nisan 2010.
- Symposium Barnett Newman; December 8, 2001, “Restoration of Cathedra- Considering the Restoration of a Monochrome Painting”,
(<http://www.incca.org/news/113-news-2001/291-symposium-barnett-newman>), 11 Mart 2010.
- Malek, D.; “Rhetoric and the End of Modernism”,

(<http://davidmalek.info/modernism.html>), 15 Mayıs 2010.

Centre Pompidou; October 05, 2006-February 05, 2007, “Yves Klein: Body, Color, Immaterial”,

(<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-klein-EN/ENS/klein-EN.htm>), 1 Mayıs 2010.

Murdock, R.M.; February 1, 1999, “Gold: Gothic Masters and Lucio Fontana, Review”, (<http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=128>), p. 32-33, 24 Ekim 2010.

Artist Rooms; “Robert Ryman”,

(<http://www.tate.org.uk/collection/artistrooms /artist.do?id=1888>), 12 Şubat 2010.

Art21; Interview with Robert Ryman, “Light and Music”,

(<http://www.pbs.org/art21/artists/ryman/clip1.html>), 10 Şubat 2010.

Art21; Interview with Robert Ryman, “Color, Surface and Seeing”,

(<http://www.pbs.org/art21/artists/ryman/clip2.html>), 10 Şubat 2010.

Phillips Collection; June 5-September 12, 2010, “Robert Ryman: Variations & Improvisations”,

(http://phillipscollection.org/exhibitions/robert_ryman/index.aspx), 12 Ekim 2010.

Dia Art Foundation; May 13, 2003, “Works on View at Dia: Beacon, A sampling of works presented in the museum”,

(diacenter.org/press_releases/main/74), 12 Ekim 2010.

Rorimer, A.; January 15, 2010, “Robert Ryman: Introduction”,

(<http://www.diabeacon.org/exhibitions/introduction/94>), 12 Ekim 2010.

MoMA; July 7-September, 2007, “What is Painting? Contemporary Art from the Collection”,

(http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria...order=1), 8 Şubat 2010.

Portlandart; November 3, 2007, “Beyond The Frame: Robert Irwin’s Primaries and Secondaries at the Museum of Contemporary Art in San Diego”,

(http://www.portlandart.net/archives/2007/11/beyond_the_fram.html), 4 Haziran 2010.

MCASD; 2006, “Robert Irwin: Who’s Afraid of Red, Yellow & Blue”,

(<http://www.mcasd.org/.../robert+irwin/who%5C's+afraid+of+red+yellow...>), 4 Haziran 2010.

Christensen, J.; February 23, 2008, “Robert Irwin”,

(<http://www.artscenecal.com/ArticlesFile/.../RIrwinA.html>), 3 Haziran 2010.

- Nichols; 2001, "James Turrell – Perceptual Art",
(people.csail.mit.edu/fredo/ArtAndScienceOfDepiction/Essay/rhett.pdf), 6 Mayıs 2010.
- 5magazine; November 13, 2010, "James Turrell",
(<http://5magazine.wordpress.com/2010/11/13/james-turrell/>), 6 Mayıs 2010.
- Portlandart; January 10, 2008, "Breathing in the Light: James Turrell at Pomona College",
(http://www.portlandart.net/archives/2008/01/breathing_in_th.html), 5 Mayıs 2010.
- MoMA, 2011, "The Voice, Barnett Newman",
(http://www.moma.org/collection/browse_results.php...&sort_order=1), 23 Ocak 2011.
- The Museum of Modern Art; "Ellsworth Kelly Retrospective",
(http://www.moma.org/docs/press_archives/...64A.pdf?2010), 27 Ocak 2011.
- Diehl, C.; September 2007, "Robert Irwin at PaceWildenstein, Art in America",
(http://www.caroldiehl.com/WRITINGS/Writing_reviews/irwin.html), 13 Aralık 2010.
- Opus, Browse and Buy Contemporary Art; "James Turrell 1943",
(<http://www.opus-art.com/artists/JamesTurrell>), 6 Mayıs 2010.
- Landscape-Perception; "Archaeoacoustics",
(<http://www.landscape-perception.com/archaeoacoustics/>), 18 Şubat 2010.
- Tate Report; 2002, "Tate Collection",
(http://www.tate.org.uk/about/tatereport/2002/tatereport2002_046-122.pdf), 27 Ağustos 2011.
- Schindler, F.; 2010, "Melancholie des Augenblicks",
(<http://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/gemeinde/Melancholie-des-Augenblicks/story/15745860>), 27 Ağustos 2011.
- Grosse, K.; "The Poise of the Head und die anderen folgen",
(http://www.gowlangsfordgallery.co.nz/.../Grosse/The_Poise_of_the_Head.pdf), 28 Ağustos 2011.
- WhiteBox, March 2009, "Pieter Vermeersch",
(<http://www.whiteboxny.org/press/pdf/0209VermeerschPR.pdf>), 28 Ağustos 2011.
- Maliszewski, L.; March 2009, "Pieter Vermeersch at White Box",
(<http://whitehotmagazine.com/articles/2009-pieter-vermeersch-white-box/1772>), 28 Ağustos 2011.
- Tate; "Text about "Ian Davenport"",

(<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=71013&tabview=text>), 27 Ağustos 2011.

DİPNOTLARIN KAYNAKLARI:

Iraksama: TDK, Türkçe Sözlük, Ankara 2005, s. 913.

Sinaptik: Cüceloğlu, D.; İnsan ve Davranışı, Remzi kitapevi, İstanbul 2006, s. 584.

Patolojik: Kocatürk, U.; Açıklamalı Tıp Terimleri Sözlüğü, Sevinç Matbaası, Ankara 1986, s. 550.

Aksonometrik: <http://www.artcyclopedia.com/scripts/glossary.html>, 25 Ocak 2010.

Scumbling: <http://www.artcyclopedia.com/scripts/glossary.html>, 25 Ocak 2010.

Triptik: <http://www.artcyclopedia.com/scripts/glossary.html>, 22 Mart 2010

Generic Art: Beech, D., 29 January 2009, “Don’t LookNow”, Arts at Loughborough University, (<http://www.arts.lboro.ac.uk/document.php?o=23>), 22 Mart 2010.

RESİM KAYNAKLARI:

http://www1.appstate.edu/~kms/classes/psy3203/Topics/topics_F06.htm

<http://www.china-fineart.com>

<http://www.artnet.com>

<http://colorshemertools.net/representation/>

http://www.daicolor.co.jp/english/color_e/color_e01.html

<http://www.worqx.com/color/itten.htm>

<http://www.color.interiordezine.com/color-schemes>

http://www.artinvest2000.com/joseph_mallord_william-turner.html

<http://www.all-art.org/history372-3.html>

<http://neiu.edu/~wzaremba/impr.html>

<http://masterpieceart.net/georges-seurat/>

<http://www.paintingall.com/vincent-van-gogh-the-cafe-terrace-on-the-place-du-forum-arles-at-night.html>

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/>

<http://www.wassilykandinsky.net/painting1896-1944.php>

<http://www.tate.org.uk>

<http://www.guggenheim.org>

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=35648
<http://www.abacus-gallery.com>
<http://www.soho-art.com>
<http://www.1artclub.com/counter-composition-v-by-theo-van-doesburg/>
<http://www.iconofgraphics.com/Laszlo-Moholy-Nagy/>
<http://www.radford.edu/rbarris/art428/MondriananddeStijl.html>
<http://www.russianpaintings.net/doc.vphp?id=126>
<http://www.mcah.columbia.edu/dbcourses/publicportfolio.cgi?view=131>
<http://www.beatmuseum.org/pollock/cathedral.html>
http://www.yoshiigallery.com/exhibitions/view.php?work_id=12
http://www.abstract-art.com/abstraction/12_grnfthrs_fldr/g100_fränkenthaler.html
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/67.232>
<http://whitney.org/Collection/MarkRothko/689>
http://www.artknowledgenews.com/the_Late_Works_of_Mark_Rothko.html
<http://houstonmuseumdistrict.org/default/museumpages/museumpage.asp?mid=14>
http://abstractart.20m.com/Mark_Rothko.html
<http://www.smcs.nl/oc2/page.asp?PageID=148>
<http://collections.walkerart.org/item/object/8375>
http://hirshhorn.si.edu/visit/collection_object.asp?key=32&subkey=15036
<http://alert1.co.uk/1530/ellsworth-kelly/>
<http://art.wisc.edu/art208/images/detail.asp?idClassImages=1637>
<http://www.ngv.vic.gov.au/guggenheim/education/04.html>
<http://www.albersfoundation.org/Albers.php?inc=Galleries&g=i510>
<http://www.barbarakrowgallerie.com/josef-albers-exhibition-2004>
<http://www.artnet.fr/magazine/expositions/dreyfus/gianadda.asp>
<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25833>
<http://www.radford.edu/~rbarris/art427/Rauschenberg.html>
<http://www.centrepompidou.fr>
http://www.taschen.com/pages/en/catalogue/art/all/04361/facts.lucio_fontana.htm
<http://www.weserburg.de/index.php?id=234&L=1>
<http://www.diaart.org/events/main/341>
<http://thepacegallery.com>
<http://www.mcasd.org>

http://www.nationalartsclub.org/pb_SE_artists_jt.htm

<http://www.griffinla.com>

<http://www.sanatgalerisi.com/art/demirtas/index.htm>

<http://ahmetoran.com/>

www.nurdankarasugokce.com

<http://encyclopedia.mitrasites.com/imgs/ad-reinhardt.html>

<http://www.thisislondon.co.uk/standard/article-23559477-rothkos-reunited-at-tate.do>

http://kawamura-museum.dic.co.jp/en/collection/mark_rothko.html

<http://www.artslant.com/la/events/show/14911-primaries-and-secondaries>

<http://www.xymara.com/inmyx/index/inmyx408/ae-200804-index/ae-200804->

[robertirwin.htm](http://www.xymara.com/inmyx/index/inmyx408/ae-200804-index/ae-200804-robertirwin.htm)

<http://www.feichtnergallery.com>